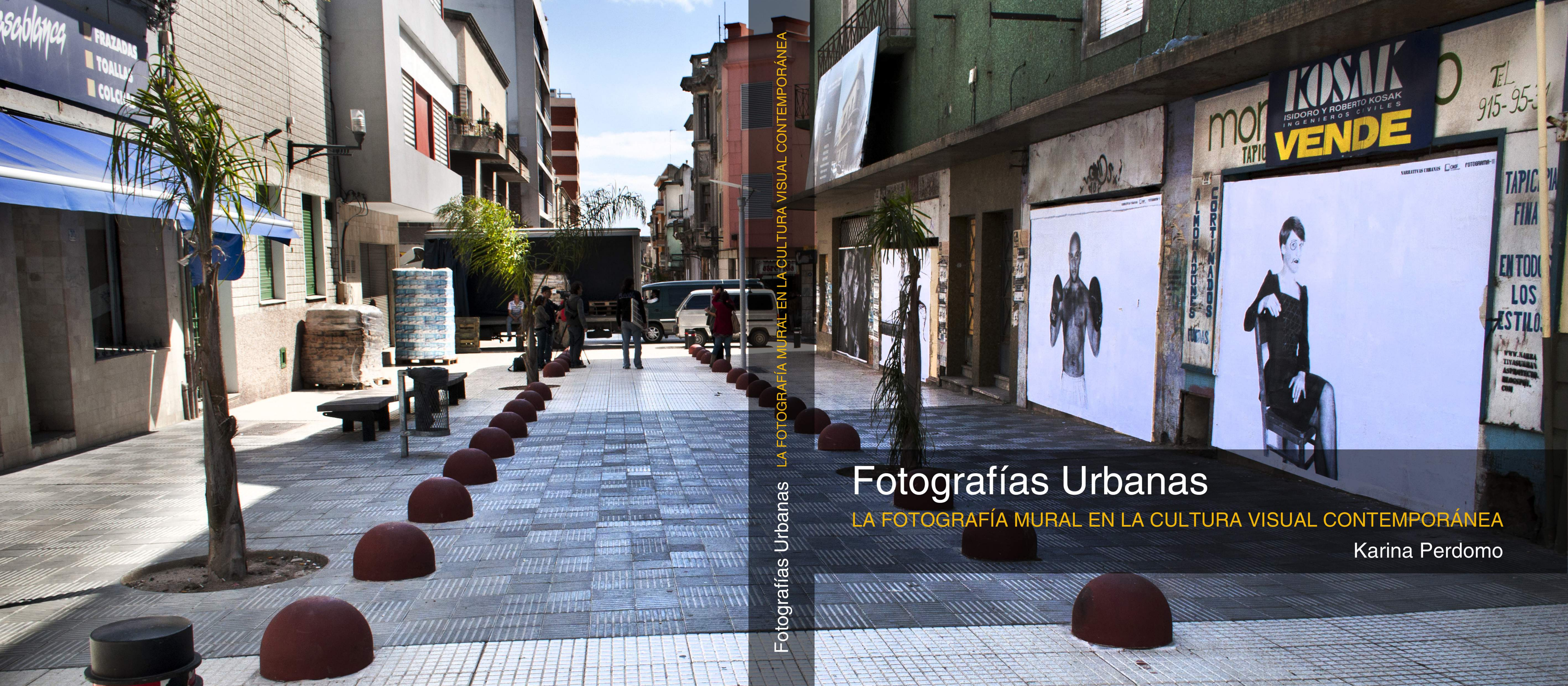


Fotografías Urbanas

LA FOTOGRAFÍA MURAL EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Karina Perdomo

Fotografías Urbanas LA FOTOGRAFÍA MURAL EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA



KARINA PERDOMO (Durazno, 1975)

Escribana Pública
Integra el Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad.
Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales (IENBA/UDELAR - Proyecto de Egreso).

2016-2015 - Docente, Grado 1. Tareas de investigación en el Grupo de Investigación "Las Artes visuales en sus límites: Prácticas, lugares, y pedagogías".
2016-2015 - Asistente Docente del "Seminario de Educación Artística", Paysandú.
2016-2015 - Asistente Docente del "Seminario de Educación Artística", Rocha.
2016-2015 - Integra Proyecto de Investigación I+D "Imágenes del arte, la ciencia y la tecnología: investigar desde la Cultura Visual". Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad.
2016 - Proyecto artístico- pedagógico. Luis Camnitzer - EAC/IENBA. "Copia fiel (de la copia fiel del original)" - EAC.
2015 - Exposición colectiva De Cajón. "Concepto Erróneo" - Fundación Unión.
2013 - Instalación sonora "Códigos" - MUME.
2012 - Retrospectiva LLamale H - CDF.
2012 - Fondo Concursable para la Cultura - "Maroñas In".
2011 - Asistente Docente del "Curso de Iniciación y Sensibilización: Fotografía y Video Digital", en el marco del "Proyecto para Estudiantes radicados en el interior del IENBA-Paysandú".
2011 - Intervención urbana Ciudad Vieja - Narrativas Urbanas, CMDF.
2011 - Proyecto "Corpus Christi". Punto de Encuentro - MEC.
2011 - Exposición "Metáforas Cotidianas" - Sala Miguel Ángel Pareja.
2011 - Exposición "Llamale H" - EAC.
2011 - Exposición "Orígenes". Punto de Encuentro - MEC.
2010 - Fondo Concursable para la Cultura - "Narrativas Urbanas".
2009 - Fotograma 09 - Intervención Urbana Ciudad Vieja.

Fotografías Urbanas

LA FOTOGRAFÍA MURAL EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Prólogo

Convivimos en un universo visual, compuesto por fotografías, publicidad, propaganda, avisos, carteles, anuncios, grandes, pequeños, que habitan nuestro entorno. Donde nos enseñan cómo debemos vestirnos, qué debemos tomar, comer, qué estilo de vida debemos adquirir para ser más atractivos, estableciendo un conjunto de imágenes que lograron posesionarse como una parte activa en nuestra vida cotidiana. Con frecuencia nuestra mirada pasa de una manera superficial por la ciudad, buscando tropezar con una imagen que nos fascine, seduzca, esperamos ver, queremos reconocer, e inclusive ciertas veces deseamos formar parte de esas imágenes.

Fotografías Urbanas es el trabajo de investigación que nos plantea Karina Perdomo, combinando diferentes elementos, organizado sobre una propuesta alternativa de cultura visual, compuesta por acciones fotográficas en blanco y negro y a gran escala, que fueron colocadas por diferentes puntos de la ciudad de Montevideo y en Rosario, Departamento de Colonia. Estas fotografías son una pequeña narrativa sobre variados contextos, es la construcción colaborativa del acto creador, donde el fotografiado construyó su propio escenario, en todas las ocasiones eligió cada objeto que lo acompañó en esa imagen o escogió el lugar a ser retratado, siendo partícipe y colaborador activo de esa representación final.

Recordando las palabras de Morin señalamos que: "la palabra clave de la fotografía: "sonría", implica una comunicación subjetiva" y es así que cada fotografía es "portadora del mensaje del alma". Encontramos presencias, ausencias, buscamos dominar el tiempo, la memoria, las emociones, descubrimos seducción, significación, cuántos de estos elementos hallamos en esas imágenes que cargamos con nosotros, en nuestros celulares, en nuestros bolsillos, las tenemos en casa, las observamos, las mostramos, nos fortalece, nos sentimos cerca, son parte de nuestra vida.

La fotogenia manifiesta en estas imágenes es el reflejo de esta tarea, la podemos contemplar con nuestra mirada, cada sujeto que observe estas fotografías tendrá una forma diferente de ver, que estará ligada a sus vivencias, a sus experiencias, a lo que llevamos de forma innata y es así que cada uno de los espectadores producirá un descubrir desigual cargado de múltiples significados. Cada uno de los personajes nos consigue cautivar con su magia, esas imágenes, descubrieron, proporcionaron más importancia a lo popular, a lo diverso, manifestando otro punto de vista, dejando atrás los estereotipos. Esos murales son una invitación a dislocar la mirada y reposicionar a cada sujeto, dándole el valor que merece, potencializando y revelando la diversidad cotidiana.

Rompiendo con el circuito tradicional de arte, los muros de las calles de Montevideo desempeñaron el rol de las tradicionales salas expositivas, consiguiendo que cada transeúnte se involucre con la obra, se reconozca, se sienta parte, se sienta un poco más próximo a esas fotografías, donde cada protagonista de esas imágenes pueden ser ellos mismos.

Lic. Marcela Blanco



Figura 1. Amanda, Montevideo 2010. Fotografía que sirvió de prueba para la primer impresión a gran escala para el Proyecto Narrativas Urbanas, 2010. Elaboración propia.

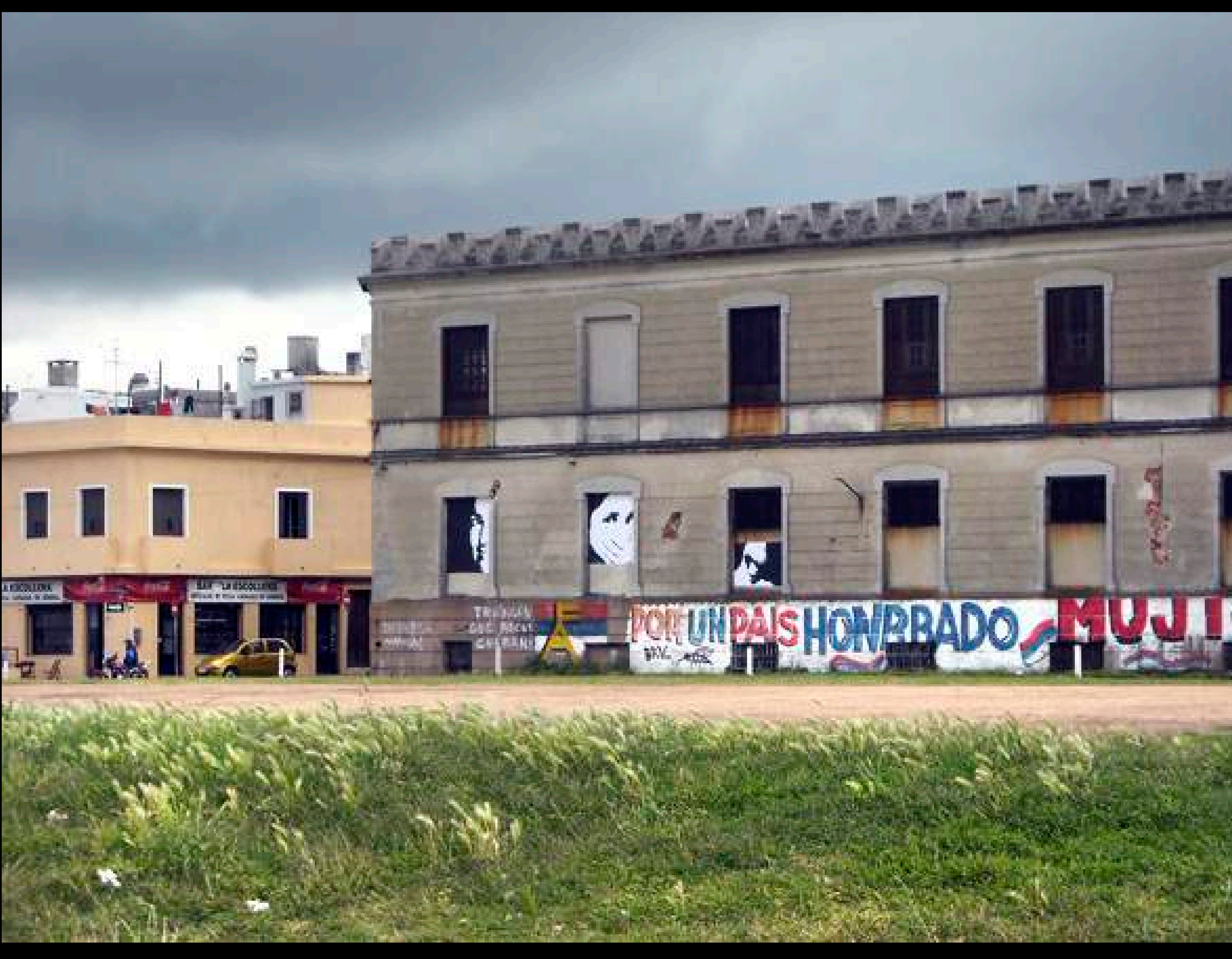


Figura 2. Registro fotográfico Proyecto "Murales", Fotograma 09. IENBA 2009. Elaboración propia.

Actividad de Extensión. IENBA 2009



Figura 3. Registro fotográfico. Proyecto "Murales", IENBA, Fotograma 09. Montevideo 2009. M. Imhof y K. Perdomo.

Fotografías instaladas en muro. J. Torres, alumno del IENBA.

“(...) después del ruido visual que significa o insignifica el exceso de imágenes mediáticas y privadas en tantas pantallas encendidas y miradas, un regreso a la materia fotográfica ya liberada de imágenes se podría interpretar como un deseo de silencio” - Juan Bufill[1]

1 Acerca de “Trauma” de Joan Fontcuberta en el suplemento Culturas de La Vanguardia del 07.01.17-. https://www.facebook.com/FontcubertaJoan/?fref=ts



Introducción

El eje temático del presente trabajo presentado para el egreso de la Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) consiste en realizar un libro de autor conteniendo una recopilación de fotografías de mi autoría, las cuales participaron en diferentes proyectos de intervención urbana mediante la instalación de gigantografías en muros y fachadas en barrios de la ciudad de Montevideo (2010- 2011-2013), y en Rosario, Colonia (2010).

Asimismo, las mismas son el objeto de desarrollo de la reflexión teórica acerca de los procesos de investigación realizados, del conjunto de las fotografías logradas en ellos y la situación actual de la fotografía y de las imágenes en la cultura visual de hoy.

Se han dado cambios en la comunicación, en los sistemas visuales y en el lenguaje fotográfico que provocan la necesidad de profundizar el análisis reflexivo sobre la incorporación y la adecuación de los avances técnicos que ha experimentado la imagen fotográfica -especialmente con la fotografía digital y los soportes tecnológicos para su distribución y difusión-. De ese análisis se pueden extraer las potencialidades creativas y de investigación que ofrecen en la coyuntura de una vertiginosa y tecnológica sociedad contemporánea en la que estamos insertos.

Antecedentes

"Las calles son una galería de arte universal y las ciudades un verdadero escenario".
JR[1]

Desde el año 2009 he venido participando en diferentes proyectos en los cuales la fotografía adquirió la dimensión mural, la gran escala. Es así que en ese año como alumna del IENBA participé en "Fotograma 09" con una propuesta colectiva de intervención urbana, implantándose, de esta manera, una línea de investigación acotada al lenguaje plástico: la fotografía mural integrada al medio social en el que la misma tiene su origen y su destino.

En el año siguiente se siguió con el lineamiento planteado; elaborando el proyecto "Narrativas Urbanas" que fue seleccionado por el Fondo Concursable para la Cultura[2] del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) en la convocatoria correspondiente al año 2010. Ese mismo año fue también seleccionado en la convocatoria de Fondos de Incentivo Cultural[3] (MEC) para realizar una tercera etapa que fue prevista en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Etapa que aún está pendiente de realización.

Narrativas Urbanas conformó un conjunto de imágenes fotográficas de gran formato las cuales fueron instaladas en muros y fachadas de Ciudad Vieja, en Montevideo y en la ciudad de Rosario, Colonia. En el año 2011 el colectivo nuevamente participa con la misma propuesta en "Fotograma 11", donde conjuntamente con el Centro de Fotografía (CDF)[4] -en aquel entonces CMDF- interviene con fotografías a gran escala los muros de Ciudad Vieja en Montevideo.

1 Citado por Piñeiro, D (2008), Fotografías que observan la ciudad. (Entrada de Blog). Recuperado de http://www.unabrevehistoria.com/2008/10/jr-fotografas-que-observan-la-ciudad.html

2 El Fondo Concursable para la Cultura fue creado por la ley Nº 17.930 de diciembre de 2005 artículos 238 y 250, reglamentándose en el 2006. Es un programa que destina fondos públicos a Proyectos Artísticos Culturales a través de mecanismos concursables. Recuperado de http://fondoconcursable.mec.gub.uy/mecweb/container.jsp?contentid=2831&site=13&chanel=mecweb&3colid=2831

3 Los Fondos de Incentivo por ley Nº 17.930 (arts. 235 al 250 inclusive) el 19 de diciembre de 2005 y que luego fue reglamentada por el Decreto 364 del 1 de octubre de 2007. Recuperado de http://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/v/14069/24/mecweb/presentacion-?3colid=13019&breadid=null

4 Institución de referencia a nivel nacional y regional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía en un sentido amplio y para un público diverso. Recuperado de: http://cdf.montevideo.gub.uy/content/quienes-somos

En las dos oportunidades referidas la actividad se inscribió -en lo que respecta a la ciudad de Montevideo- en la pretensión de generar un impacto visual mediante el cual se confrontase el paisaje existente en el espacio urbano donde era notoria la contaminación visual con una saturación de imágenes cuyos mensajes superficiales estaban circunscriptos a la publicidad y al consumo.

Por su parte en la ciudad de Rosario, Colonia donde la contaminación visual era casi nula, aquellas imágenes operaron de manera diferente, provocando el impacto visual siempre buscado, pero generando una relación más próxima e íntima entre el espectador y la imagen cuyos protagonistas eran los mismos vecinos rosarinos, reivindicando esta vez, con más énfasis, la identidad y el sentido de pertenencia.

En el año 2012 la propuesta fue la de intervenir los muros del Barrio Ituzaingó, presentando el proyecto "Maroñas In" a la convocatoria de Fondo Concursable para la Cultura, 2012 (MEC), saliendo seleccionado. El proyecto fue realizado durante el año 2013.

En esa oportunidad la idea central de la intervención radicó en -además de las historias individuales y cotidianas de los protagonistas- rescatar la identidad de un barrio a través de la contextualidad que aporta la actividad de los caballos y que hacen del Barrio Maroñas -ó Ituzaingó- un barrio con personalidad propia.

Este trabajo pretendió ilustrar las historias de vida de la gente común a través de la fotografía a gran escala donde el centro de interés se abocó al rescate de la cotidianeidad de las personas que con su manera de vivir y su actividad diaria hacen a la identidad colectiva de un barrio.

El antecedente artístico inmediato fue el artista y activista callejero francés que se conocía sólo por JR (en un principio su actividad fue anónima) que intervenía el espacio urbano de diferentes países con fotografías en blanco y negro ampliadas.

En el año 2007 JR instaló gigantografías de personas israelitas y palestinos en diferentes ciudades, tanto palestinas como israelíes en ambos lados de la barrera de separación.

El arte del contexto

Si bien es cierto que el hombre, desde los primeros tiempos en que se habitó este planeta, posee la característica de desplazarse de un lugar a otro, ya sea en forma de subsistencia, desarrollo humano, o como eficiencia y sustentabilidad, el hombre siempre se mueve hacia los recursos. El hombre siempre está en movimiento. También es cierto que el ser humano necesita un lugar donde afianzarse y constituir vínculos de afecto; necesita establecerse y pertenecer a una organización social, política, religiosa, administrativa y económica. Necesita arraigarse sin perder lo propio y natural: sus orígenes, su cultura, necesita hacer suyo el espacio que habita. El artista no queda al margen de esto. Necesita pertenecer y hacer suyo los espacios. Necesita re-significar los espacios.

Esta actividad artística bien se inscribe dentro de lo que algunos autores como Paul Ardenne (2006) denominan el "Arte Contextual". Siendo éste, aquél que se define como un arte inmediato, que establece una relación más corta entre el artista y el público. El arte contextual se manifiesta desde principios del siglo XX, dejando el territorio del idealismo, dando la espalda a la representación tradicional y los lugares institucionales y pretende sumergirse en el orden de las cosas concretas.

Se vuelve importante aquí la concepción que tiene el artista de la realidad, si éste la acepta, si está de acuerdo con ella. Es por ello que este autor se plantea la pregunta de si existe una estetización posible y pertinente de la vida material.

El arte una vez hecho contextual no se expone al riesgo de confundirse con su objeto, pero el artista, por su parte, al mezclarse con otros autores del paisaje social, quizás corra el riesgo de no distinguirse de éstos. La primera cualidad de un arte "contextual" es su relación evidente con la realidad, en el sentido de la co-presencia, con una lógica de implicación, siendo la obra de arte directamente vinculada a un sujeto perteneciente a la historia inmediata.

"El Artista baja al ruedo, se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina", (Ardenne, Paul, 2006, p 13).

El universo de la galería, del museo, se convirtió en un mundo estrecho, por lo que muchos artistas ven un impedimento a la creatividad, optándose por un arte llamado circunstancial, que reposa en el deseo de tirar abajo barreras espacio-temporales entre la creación y la percepción de las obras.

Marilda Oliveira de Oliveira (2007), se apoya en pensamientos de filósofos contemporáneos como Guilles Deleuze, Jacques Derridá y Michel Foucault, para aproximarse al conocimiento de un nuevo sujeto "degustador" del arte contemporáneo, en una contemporaneidad donde se desacraliza la obra de arte, que antes era mediada por museos y galerías; sostiene:

> (…) ´descentrado´ y dependiente del sistema lingüístico, un sujeto discursivamente constituido y posicionado en la intersección entre las fuerzas libidinales y las prácticas socioculturales. Un sujeto apoderado en términos concretos ´corporificado´ y ´generificado[1]´ ; un ser ´temporal´, que llega fisiológicamente hablando a la vida y enfrenta la muerte y a una extinción como cuerpo, pero es infinitamente maleable y flexible, estando sometido a las prácticas y a las estrategias de normalización e individualización que caracterizan a las instituciones modernas. (Peters Michael) (Oliveira de Oliveira, Marilda, 2007, p. 44-45).

Por intermedio del desplazamiento el arte del contexto desmitifica y pone en evidencia los contenidos de los sistemas de conocimiento: museos, espacios e instituciones, y de la tradición histórica. Junto a otros tipos de arte como el arte de apropiación se plantea un cuestionamiento a las formas de poder que se pueden establecer a nivel ético, estético y político con la figura del artista consagrado y de las Instituciones museísticas o espacios de Arte.

> (…) el artista, (…) se transforma en actor, personalidad cuya acción es a la vez activista y crítica- personalidad incidente, sostiene un artista británico, Jhon Latham- cuya posición más social, que retraída en el estudio, se quiere a la vez comprometida, perturbadora y vigilante: el que "vigila los hechos y escucha los ruidos." (Latham, 1981) (Ardenne, P, 2006, p16).

El artista realiza una acción anclada en la realidad, a la cual se acerca y analiza detalladamente.

Simultáneamente, como lo plantean Fernando Miranda, Luis Oreggioni y Mariana Percovich (2016), se da el hecho de que existe un quiebre con la idea del creador individual (actor, artista, realizador, o proyectista) de la Modernidad y se da la característica que la creación contemporánea posea aspectos grupales, fronterizos e híbridos.

Estos autores sostienen que se ha multiplicado la complejidad y densidad en la hiperproducción visual, la trascendencia de lo escénico a lo performático y la transformación de la condición espacial; todo esto impulsado por el desarrollo de las nuevas tecnologías. Concluyen: "(…) todas estas maneras de construcción simbólicas se realizan, cada vez más, en situaciones de producción colectiva donde la condición autoral ya no puede ser concebida de manera singular". (Miranda, Oreggioni, Percovich, 2016, p. 23).

1 Que tiene cuerpo y género. Un sujeto formado en términos de corporeidad y género.

El hecho de que la exposición se apodere de la calle, implica que el artista ya no pueda considerar que esté expresamente concebida para él y pueda consolidarse con el mundo, siendo que es para los espectadores una experiencia sensible original.

Respecto al hecho de que la representación consagraría al menos un distanciamiento del objeto representado, la obra de arte, la que en la caverna platónica del arte maravillaría por su potencia de ilusión, su potencial glorioso de simulación, si la sacáramos de ahí modificaríamos su naturaleza. Se pasaría de la forma que toma los hechos concretos para dar cuenta de ellos y se pondrían en otra perspectiva, sometiéndoles a un examen crítico. Siendo por definición el artista, un ser de proximidad, un ser implicado.

Según decía Dennis Oppenheim (1969):

> Me parece que una de las funciones principales del compromiso artístico es empujar los límites de lo que puede hacerse y mostrar a los demás que el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías; que puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar. (Ardenne, P., 2006).

El arte contextual posee como regla artística la experiencia que se traduce en un deseo social que consiste en intensificar la presencia del artista en el contexto de la realidad colectiva; apropiándose, estetizando, politizando la realidad.

En la concepción de Reinaldo Laddaga "Sobre la reorientación actual de las artes" citado por Mancini (2006), se sostiene:

> …en la actualidad existen proyectos artísticos que son iniciados por artistas que, en lugar de consagrar sus energías a realizar obras (es decir, imágenes más o menos estables, de límites más o menos bien definidos) se plantean la construcción de plataformas y programas de acción que permitieran a numerosas personas (artistas y no artistas) asociarse en procesos que combinan la producción de imágenes y discursos, la realización de experiencias de índole colectivo, el despliegue de formas de activismo social o político, e incluso la práctica del diseño urbano[2]. Personalmente no veo cómo se podría volver a intensificar la práctica artística sin concebir otras maneras de poner las producciones de que se trate en el espacio público. Qué debería venir a aparecer en el lugar de las galerías de arte, no necesariamente sustituyéndolas, pero si junto a ellas?. (Laddaga, R., 2006) (Manchini P., 2006).

Otro aspecto importante que indica Ardenne (2006) del arte del contexto es su naturaleza procesual. La autenticidad de la obra lo da "lo obrado" y su tiempo real, no el carácter eterno que le puede dar la exposición, sino el momento mismo de la elaboración.

Como lo sostiene Richard Martel: "el arte contextual supone la materialización de una intención del artista en un contexto particular". (Ardenne, 2002, p.29).

El arte contextual exige al artista la inmediatez, que se asiente en el espacio y en el tiempo local, implicando esto actividades como la observación, la agrimensura o la punción.

El tiempo efectivo que dura la obra, por su parte, y cuya presencia es una contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa, es limitado, transitorio, fugaz. Esto constituye una característica de su sentido. Lo efímero del arte en espacios públicos define a la obra de arte como perecedera y transitoria, imposible de conservación.

En cuanto a la naturaleza procesual del arte contextual, la obra producida en contexto real se diferencia de la obra realizada en estudio en que ésta última puede corregirse, la producida en contexto real depende de la realidad dada, donde el accidente es de propiedad.

En oportunidad de las instalaciones de las fotografías en los muros y fachadas, éstas se amoldaron a las distintas superficies de éstos; adoptando la forma del soporte algunas veces lisos, otras rugosos, con desniveles, relieves, etcétera. Esa condición le aportó la rusticidad del medio y las hizo singulares.

El artista elige la conexión, elige estar presente de una manera motivada, no se aísla en su estudio, va a los lugares donde pueda encontrar material para entrar en relación con el otro. Crea en vivo, apunta a producir un

2 Ejemplo: Workshop ADAPTATION organizado por el Departamento de Informática aplicada al Diseño de nuestra facultad. El objetivo del evento consiste en explorar el espacio urbano y trabajar sobre las intersecciones entre la arquitectura, el urbanismo y el arte contemporáneo por medio de intervenciones temporales performativas, utilizando herramientas de fabricación digital y las posibilidades del nuevo paradigma. El producto final del workshop tendrá como resultado objetos urbanos construidos a escala 1-1 en el sitio, lo cual se considerará desde el comienzo del proceso. Estos objetos pretenderán abrir nuevas perspectivas para usos alternativos, ideales colectivos, diversidad urbana y práctica participativa dentro del espacio público, con la intención de transformarse en portátiles públicos o correcciones espaciales fijas, estos objetos procuraran reflejar los deseos, las necesidades, el carácter de los lugares y de los ciudadanos que los experimentan en su vida cotidiana. http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/adaptation-workshop-2015.html.

impacto eficaz, buscando una co-implicación, ofreciendo fórmulas que inducen a la participación del espectador. Es una posición menos estética que política. Siendo un principio de colaboración, el otrismo; una solicitación directa, inmediata y reivindicada del otro, generalmente el espectador de la obra, del que se pretende que interactúe. El espectador tiene su rol nacido de su particular y necesario vínculo con la obra en el sentido que la complementa, la completa, tanto en su significación y en la experiencia estética. Construye significado.

Duchamp sostenía que los que miran son los que hacen los cuadros. Es decir la obra de arte es inacabada mientras no recibe del público más allá de su sanción, de su aprobación, sino su sentido relativo. En el arte contextual, en el otrismo, el que observa, mira, es actor, y no limita su hacer a una mera acción contemplativa.

Uno de los objetivos del artista es hacer un acto de co-presencia; habitar el mundo, que en la mayoría de los casos implica una solicitud al público que se involucre. Cualquiera que sea el soporte, el artista provoca un diálogo con la colectividad modificando aquella relación tradicional, transformando el destino del arte y re-significando la relación de arte y público. El hacer acto de presencia, la cual no se justifica sino que es decisión del artista, se vuelve un imperativo que a su vez se convierte en método. Es una afirmación que no necesita una justificación estética. El hecho de pintar con spray un seudónimo o -en el caso que nos involucra- colocar una fotografía en los muros urbanos, en las fachadas, refuerza la idea de existencia como asunto del arte más que el de discurso construido. El grafitero cuando pinta su nombre está imponiendo la expresión de su nombre, su apodo, por ejemplo Basquiat cuando pintaba "SAMO", está realizando una proclamación social, una reivindicación que consiste en que el público constate la existencia de una identidad. En el caso de la instalación de retratos en el barrio Maroñas uno de los objetivos radicó, precisamente, en la reivindicación de una identidad colectiva, la del barrio, pero a su vez reivindicó la identidad individual de cada uno de los participantes en el hecho de su calidad de vecinos y de trabajadores del hipódromo.

No se trata solamente de ocupar espacios, sino una reivindicación, una crítica a la sociedad liberal, consumista, como por ejemplo las fotografías en Cudad Vieja cuyo objetivo era la de una alternativa a la publicidad instalada, apoderándose de recorridos de intercambio y comercio.

El reposicionamiento de lo creativo se sustenta en la idea de que otra experiencia del espacio público es posible, como lo es la "experiencia emocional del espacio", citando a Pierre Kaufmann (Ardenne, P., 2006, p.53); existiedo también una característica de esencia política. El artista no tiene ninguna directriz, él elige el lugar donde instala su obra, confrontándose con el poder público, quien detenta el poder cultural y quien decide los lugares donde exponer las obras de arte; donde un estado de convergencia entre el artista y el poder político es poco frecuente aún en los sistemas democráticos, donde el deseo del artista es dispuesto del tal manera que pretende impugnar las normas establecidas por el poder.

El espacio público es un espacio que es disputado, siempre a riesgo de pérdida que no se puede controlar por siempre. Es ahí donde radica la importancia de lo efímero en el arte contextual que pasa por encima del estilo.

A propósito de la disputa del espacio la intervención del año 2010 en la ciudad de Montevideo, provocó una legítima reacción que fue expuesta en un blog realizando una crítica acerca de los lugares elegidos en algunos casos en los cuales había arte callejero[3].

Personalmente me pareció propicio responder con mi visión del asunto y que a su vez era compartida por el colectivo y esta fue la respuesta publicada en dicho blog:

> Narrativas buscó, generó y encontró justamente la expresión del arte callejero que, en cierta medida, es apropiarse de un espacio público con un discurso creativo y libre. Y para ello está implícitamente establecido y es lo que caracteriza y define al arte en las calles, la convivencia de las obras artísticas; superponiéndolas y siendo intervenidas en ese espacio que anteriormente ha sido apropiado e intervenido por otros. ¿Y qué se logra de esa manera?: una nueva expresión conformada de anteriores expresiones, con autores diversos e incluso con diferentes lenguajes que conviven.
>
> En la calle no hay exclusividades y todo es efímero y esa efimeridad es también eventual en la medida en que la obra de arte intervenida renace o se transforma, de manera espontánea con la intervención misma o con el paso del tiempo que a su vez interviene y produce (como en el caso de las fotos su deterioro y natural descomposición porque es papel) y así se conjuga

3 Texto de la crítica: "La propuesta es interesante. Tiene algo que hace acordar al callejero JR que empapela edificios enteros con fotos de personas. Sin embargo hubo algo que creo no fue feliz o que por lo menos podemos decir que da lugar a la polémica. Ellos dicen que en Montevideo buscan generar un impacto en un lugar saturado de imágenes de publicidad, sin embargo eligieron lugares donde lo que había era arte callejero. Abajo verán algunas imágenes tomadas antes de la intervención, algunas robadas del blog donde se puede ver el momento de la intervención y otras posteriores a la misma. En la primer foto verán como el afiche tapa una pintada del artista callejero argentino TEK y una Tracatraca del artista Agustín Sabella. Lo mismo pasó con otros graffitis hechos en la pared posterior del mercado central. Está claro que el arte callejero es eso, es ir muriendo bajo intervenciones de otros, mi duda es si el acto de intervenir sobre otras intervenciones es coherente con la propuesta. La reacción callejera no tardó en hacerse ver. Algunos afiches fueron rápidamente arrancados dejando ver nuevamente lo que había abajo. CAES fue de los que reaccionó en forma más explícita, directamente escribió: buena propuesta, mal lugar. Comparto la visión de CAES, es más, creo que el lugar no reafirma el objetivo planteado. Con el tiempo el arte callejero se fue recobrando del golpe y fue renaciendo, como una hiedra que se adapta a los cambios del muro. Aparecieron unos conejos y una gestante. Después aparecieron extraños stickers. De algunos no logré llegar a tiempo con mi cámara. En los últimos tiempos KNCR intervino las grandes fotos y les dio una nueva vida. De algún modo la intervención de otros callejeros y en particular MIN8 y AS1 les dio a las fotos un lugar en el muro. En lugar de arrancar las fotos intervinieron sobre ellas, de la misma forma en que antes la foto intervino sobre el graffiti. Recién ahora la calle las hizo suyas. Al fin el nombre de narrativas urbanas terminó siendo una profecía. Recuperado de: http://golfodemar.blogspot.com.uy/2011/09/callejeros-montevideanos-narrativas.html

una nueva obra. Esto se generó y se consiguió con éxito. Inteligentemente y con sensibilidad creativa se tuvieron en cuenta todos esos puntos mencionados; pre-visualizando los efectos del tiempo en el papel e incluso la posibilidad de que alguien arrancara un pedazo de foto. Eso también Narrativas lo consideró expresión creativa. El Arte, con una visión amplia y no restrictiva en sus manifestaciones, es también provocar una reacción en el otro como lo conseguido en algunos que arrancaron la foto para que su obra renazca.

Era inminente que con el paso del tiempo la obra que fue inicialmente tapada iba a renacer y a conformar con la foto una nueva expresión. Y en definitiva la foto un día iba a desaparecer completamente e iba a dejar lo que subyacía, una vez más, plenamente expuesto. En el arte callejero no hay propiedad de espacios, es la ley, hoy se expresa tal artista y mañana otro.

Muy bien se dice: " Está claro que el arte callejero es eso, es ir muriendo bajo intervenciones de otros; "... mi duda es si el acto de intervenir sobre otras intervenciones es coherente con la propuesta.", a lo que se puede perfectamente responder: sí, porque no se va muriendo, se va transformando y se logra algo que es una expresión colectiva de manera espontánea.

La intervención en los muros con la finalidad de generar un impacto que llevara a un descanso o un paréntesis visual siendo una alternativa a la contaminación visual de la publicidad, no necesariamente implicaba ir a poner una imagen donde hubiese una publicidad, sería una estrategia muy rústica. Se planificó un circuito donde se generara, un espacio dónde, y muy certeramente lo establece la misma propuesta, el observador se encontrara con imágenes que lo llevaran a un lugar donde se provocara la sensación de "un andar por casa", y eso instalado asimismo por la temática retratada de lugares íntimos y de pertenencia, etcétera.
Aquí se puede llegar a deducir que se pretende dejar al grafitti como la única expresión legitima en las calles, dejando muy poca validez a la fotografía como expresión artística.

Narrativas consideró de antemano y logró lo que se expresa en las últimas líneas: " Con el tiempo el arte callejero se fue recobrando del golpe y fue renaciendo, como una hiedra que se adapta a los cambios del muro.", "…KNCR intervino las grandes fotos y les dio una nueva vida." Se logró el objetivo propuesto y el grupo lo celebra; "la calle las hizo suyas", y se siguió configurando lo que se venía dando una verdadera narrativa urbana, con un lenguaje no muy usado en las calles montevideanas: la fotografía a gran escala. Rescatemos eso porque el arte callejero siguió existiendo tal cual su propio modo de ser y si se quiere con más fuerza.(Perdomo, Karina, 2012).

Los tres proyectos de intervención urbana recopilados en este libro establecen el interés por lo identitario, lo cotidiano y lo íntimo; ya sea por retratar la vida diaria e íntima o bien por presentar a las personas en su afán de verse como protagonistas de un evento, por ejemplo, la de posar para una eventual tapa de revista (Narrativas Urbanas 2011-CDF).

En el año 2010 y 2013 hubo una lógica de inversión, lo íntimo se volvió público. También podría decirse que en el 2011 lo hubo en el sentido de que aquél aspecto fantasioso del protagonista también se volvió público al expresar un deseo íntimo frente al lente de la cámara. La mirada artística se dirigió hacía un universo único y privado, mundo habitual de las personas, en un escenario propio, cotidiano y familiar: hogares, lugares de trabajo, de ocio, etcétera, espacios de pertenencia.

Se expuso ese recinto íntimo como si fuese una especie de vouyerismo, pero que no lo era del todo en la medida que logró la complicidad de los personajes que fueron retratados, que aceptaron ser mirados y ser expuestos a través de fotografías simples, no manipuladas, auténticas; instaurando así un lineamiento de veracidad y realidad. Lo que se vio reforzado con la instalación de las imágenes logradas en muros y fachadas que tenían una estrecha conexión con las personas y el espacio subjetivo retratado. Esto es, las imágenes se ubicaron en aquéllos muros que eran la pared externa del recinto privado fotografiado.

En todas las propuestas relacionadas se experimentó la gran escala en la dimensión mural de la fotografía en blanco y negro y las mismas instituyeron una propuesta de investigación en imágenes, que de cierta forma, además de combatir la polución ambiental, se erigieran en una alternativa de la cultura visual actual, pero además en un impacto sensorial que operara de manera diferente, en aquellos lugares con menos contaminación, provocando una relación entre imagen-espectador más cercana e íntima.

Dicha exploración implicó la búsqueda de ese impacto visual que descongestionara la mirada cotidiana de los citadinos. Mirada que se satura de objetos de diversos tipos, formatos y colores, provocadores de una visión indiferente y despreocupada de aquellos transeúntes que presencian día a día el efecto abrumador de las imágenes sin lograr un acercamiento a la imagen portadora de un mensaje que lleve a la crítica y al pensamiento reflexivo; alejando al observador de un diálogo que contribuya a enriquecer el discurso de la obra de arte.



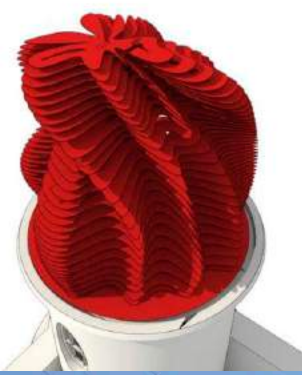


Figura4-7: Renders explicativos. Adaptation , 2015. Recuperado de https://www.facebook.com/groups/1683597035207058/photos/

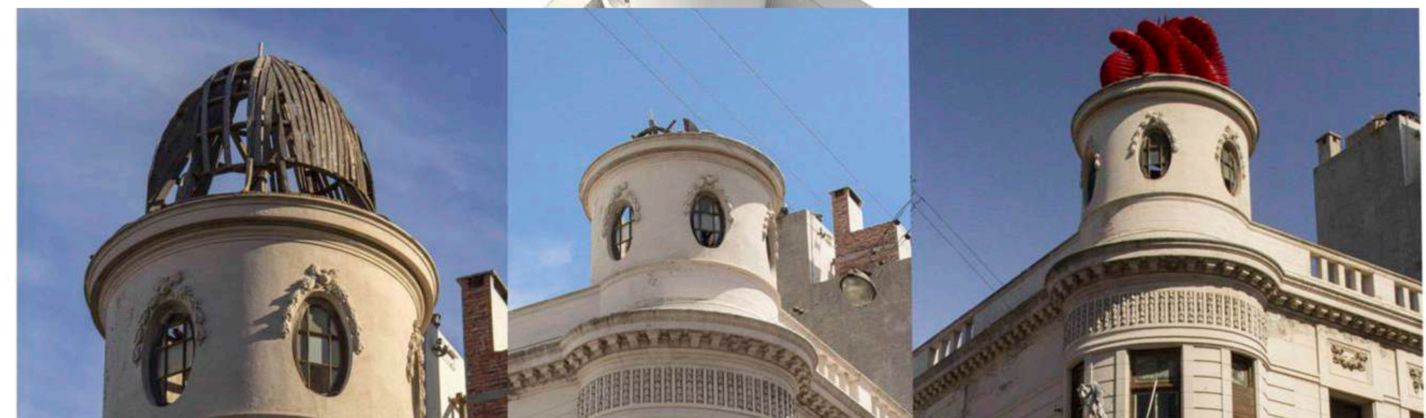


Figura 8-10. Registro Fotográfico de Workshop Adaptation, Montevideo, 2015. La propuesta fue la creación de un objeto urbano para el vacío generado por la cúpula colapsada, que sirva para restaurar el mensaje y enriquecerlo con una nueva visión y devolver el diálogo entre la arquitectura, la ciudad y sus habitantes. Recuperado de https://www.facebook.com/groups/1683597035207058/photos/



Figura 4. Registro fotográfico etapa previa a la intervención urbana del proyecto "Narrativas Urbanas", Montevideo 2010. Colectivo Narrativas Urbanas. M. Imhof. https://www.facebook.com/photo.hp?fbid=110500019015364&set=a.103316906400342.4743.100001660991310&type=3&theater

Colectivo Narrativas Urbanas, 2010

Intervención en muros de Ciudad Vieja, Montevideo y en la ciudad de Rosario, Colonia. Propuesta alternativa de la cultura visual actual.

Conjunto de imágenes fotográficas de gran formato, 360 x 270 cm. aproximadamente.

Montevideo, 2010


SOMOS EL TIEMPO
NARRA
TIVAS
NARRA
TIVAS



Coca-Cola
PILSEN
PILSEN
AUSTRALIA
Higienol
Lay's
Patricia
PILSEN
ORTIZ
Jazz
Milka





El sitio de Constantinopla
Mika Waltari
ELOGIO DE LA LENTITUD
Sobre el cuerpo
ERICH FROMM
EL ARTE DE AMAR
DUNE
DUNE
EL SEÑOR DE LAS MOSCAS
WILLIAM GOLDING
ZETA
EDICIONES B
GRUPO ZETA
ANNE RICE
ANNE RICE
Montevideanos
BENEDETTI
VISA


ROPA
PARA
LAVAR
13
14
15
20
21
22
23
28
29
30
31
32
37
38
44



C
I
J
M
P
N
A
F
R
S
Z
JORGE AMADO









28
ARGENTINA
Fundación Prudencio Vázquez y Vega
1839
Viage a la Villa del Durazno
ediciones El Galeón
HISTORIA DEL TRANSPORTE EN EL URUGUAY
Marcos Silvera Antúnez
El álbum de figuritas
Cien años en el Uruguay
FERNANDO DIAZ-PLAJA
El uruguayo y los Siete Pecados Capitales
Suiza en Paysandú
Montevideo es así
Viaje por la Campaña Oriental
2ª EDICIÓN
Vecinos en Discordia
El vicario, el inspector y el coronel
Invasiones inglesas
2ª edición
Numismática Uruguaya
Estudio Sistemático
UNPLAGGED
Crónicas de mi querencia
Cervantes en el Uruguay
Como la arena
João Simões Lopes Neto
Leyendas del Sur
Roberto de las Carreras
Palabras de Pedagogía Viva
En la trama del aire
El cerebro y la mente
Emperadores del Gol


NARRA
TIVAS

Registro fotográfico de la intervención urbana
Montevideo, 2010

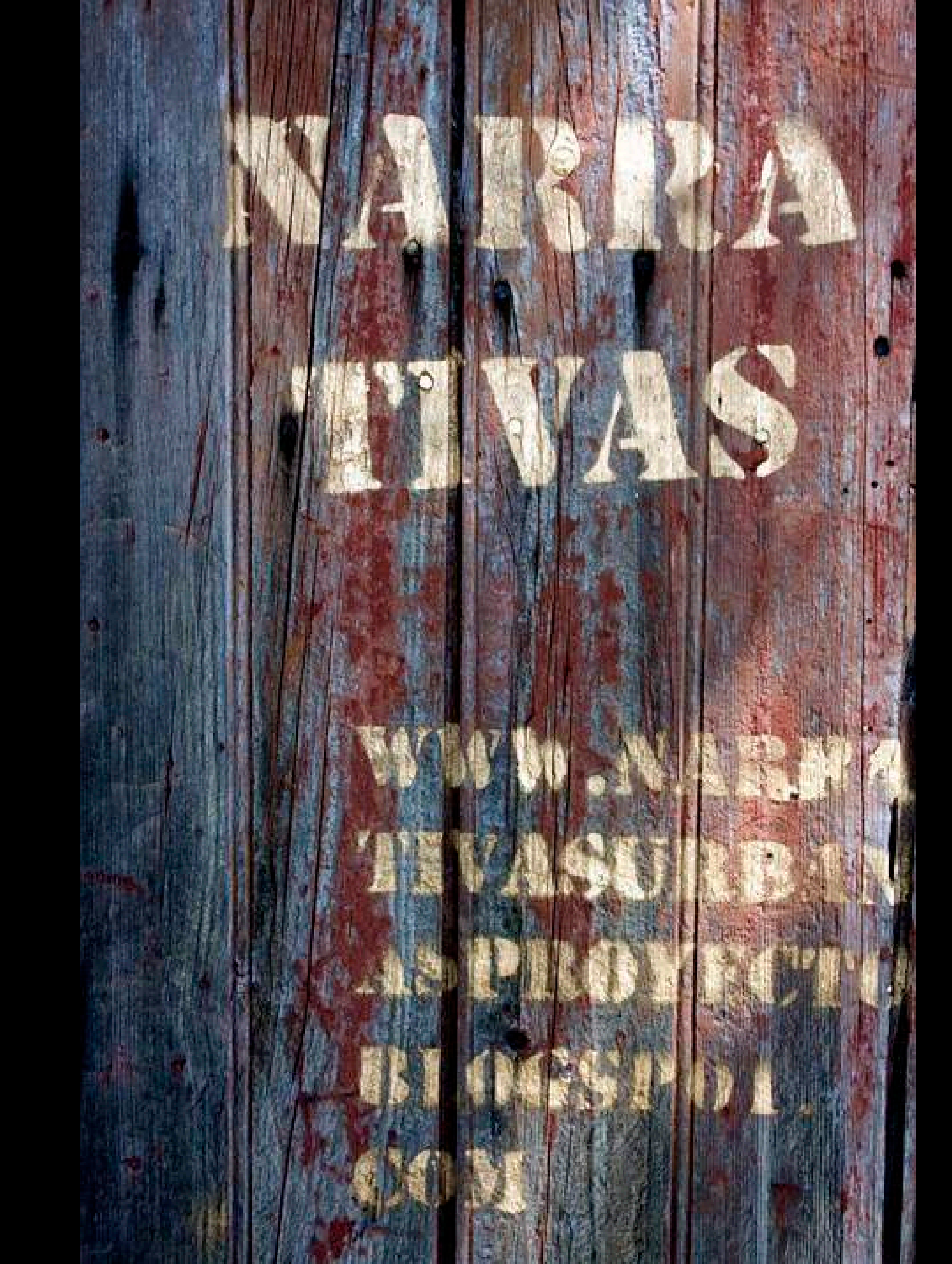


ESTACION
Torre
Buenos Aires
PARKING
COCH
LDA·8537



Figura 11-22. Registro fotográfico de la intervención urbana, proyecto "Narrativas Urbanas", Montevideo 2010. Colectivo Narrativas Urbanas. M. Imhof y K. Perdomo. Recuperado de https://www.facebook.com/narrativas.urbanas/photos_all


WWW.NARRA
TIVASURBAN
ASPROYECTO.
BLOGSPOT.
COM
Alkyd Enamel
Spray Paint
en Aerosol


NARRA
TIVAS
WWW.NARRA
TIVASURBAN
ASPROYECTO
BLOGSPOT.
COM

Rosario, 2010


NARRA
TIVAS




Patricia
Lo que importa
es lo de adentro
CSR
CSR







PILSEN
topline
Milka
OREO
AGUA
beldent
beldent
FRIGORIFICO MODELO S.A
10/033
TEL. 487 30 17
DAIRYCO
ARCOR
ARCOR
ARCOR
mentos
mentos
Plym
Baton
Baton
Maní




Patricia
PROHIBIDO
FUMAR

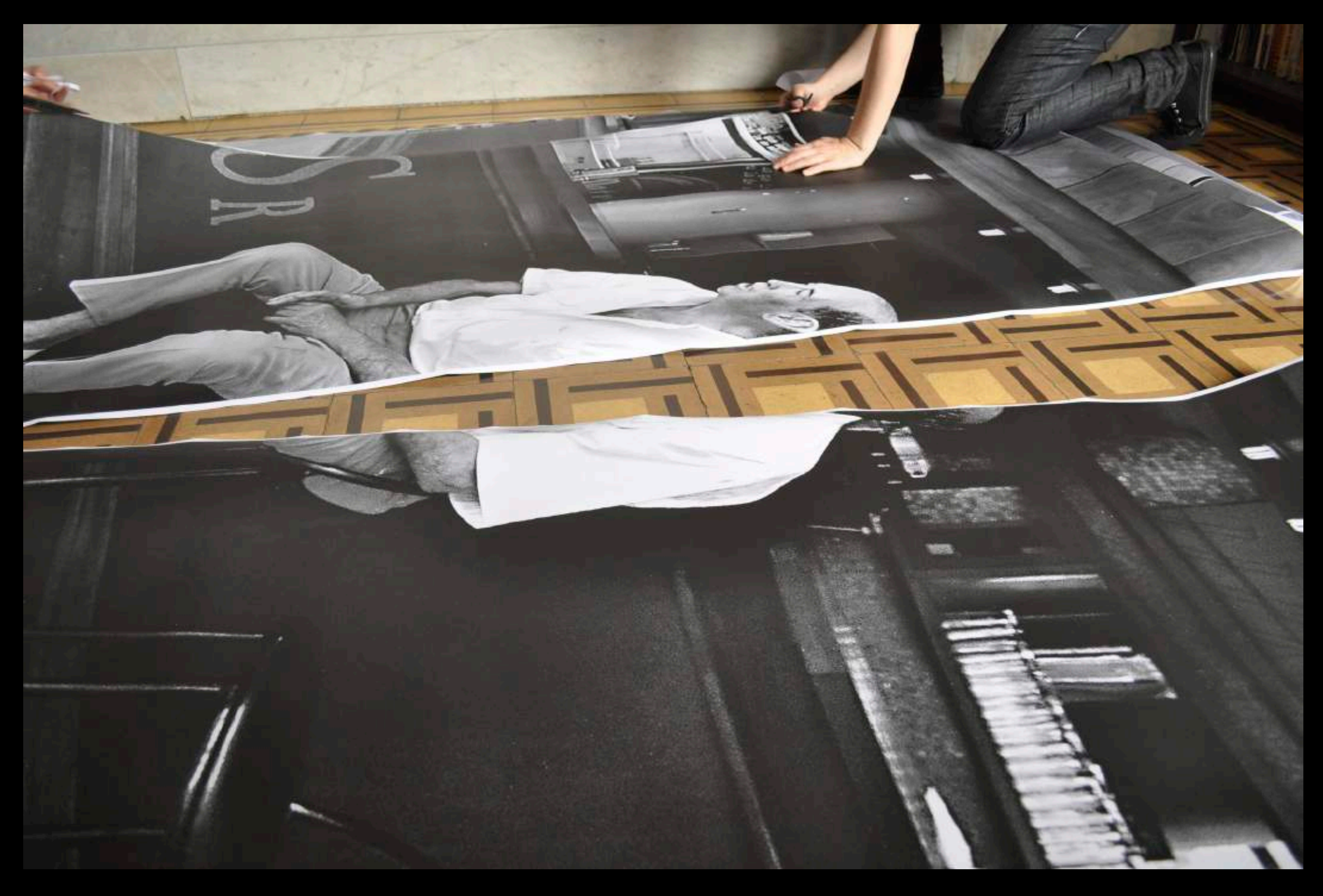


Figura 23. Registro fotográfico etapa de preparación a la instalación de los murales en la ciudad de Rosario, Colonia. Proyecto "Narrativas Urbanas", Montevideo, 2010. Elaboración propia.

Registro fotográfico de la intervención urbana
Rosario, 2010


110
NARR TIVAS
URBANAS


URUGUAY




PILSEN


10/033


MINIST
DE DESARROLLO SOC
LHA-4580
LAA-4428


PROHIBIDO
FUMAR


Patricia
CLUB SO
ROSARIO
Patricia
EL SITIO
Patricia
Claro
Patricia
Patricia
Patricia
Patricia








mer


NARRATIVAS
URBANAS

La ciudad, lo urbano

"Con el tiempo el arte callejero se fue recobrando del golpe y fue renaciendo, como una hiedra que se adapta a los cambios del muro".[1]

La ciudad es el terreno de lo transitorio por excelencia, por ende el arte urbano tiene que amoldarse a esta característica, a esa dinámica de los espacios de una ciudad en continua transformación. El territorio urbano es expresión de esa pluralidad de identidades individuales y colectivas que construyen imágenes y a su vez aquéllas son construidas por éstas.

"La ciudad es un espacio de intervenciones y manifestaciones visuales que van desde lo comunicacional a lo estético, desde lo mercantil a lo social, desde lo publicitario a lo político". (Vicci, G., 2010).

La ciudad como espacio a privilegiar se nos muestra clave para la modificación de entornos susceptibles de ser transformados, desde la intención artística en el logro de una ciudadanía crítica. Se conceptualiza el espacio público como un lugar de representación, de encuentro colectivo y de consumo; la ciudad como un lugar de uso social donde la utilización de la misma permite experimentar el sentido de pertenencia; siendo la experiencia urbana provista por los diferentes modos en que cada ciudadano habita y recorre el espacio dando lugar, de esta manera, a la subjetividad.

Los lugares elegidos fueron entendidos como un espacio de comunicación, que constituyen paisajes diversos entre sí, de tiempos dispares, de identidades diferentes.

La territorialidad asumida como:

> (…) un espacio de prácticas culturales, en las cuales se crean mecanismos identitarios de representación a partir de la memoria colectiva, de las singularidades culturales y de los paisajes; demarcación de los contornos o fronteras del territorio (Greenberg, 2001). La territorialidad sería entonces resultante de la unidad ficticia en detrimento de las diferencias internas, sin embargo evocando siempre la distinción en relación a las otras territorialidades. Territorio como lugar de producción y reproducción de memorias, de imaginarios y sociabilidades; soporte físico de toda la vivencia social; área geográfica en que un individuo o grupo desenvuelve su existencia. (Oliveira de Oliveira, Matilda, 2007, p. 40).

1 Golfodemar, 2011. Callejeros Montevideanos: Narrativas Urbanas. Recuperado de http://golfodemar.blogspot.com.uy/2011/09/callejeros-montevideanos-narrativas.html

En los tres proyectos el escenario a observar e intervenir se dispuso de manera tal que, tal vez sin plantearlo directamente, posibilitó conformar un método de abordaje y un conjunto de herramientas que fueron de utilidad para la comprensión de los lugares elegidos. De esa manera fueron abordadas zonas de Montevideo las cuales poseen características propias, que son definidas a priori. Cuando hablo de Ciudad Vieja, estoy indicando una parte de la ciudad donde convive una actividad laboral y comercial, espacios de circulación con espacios de viviendas. Lo mismo pero de manera distinta en el barrio Maroñas. En esta zona conviven la vivienda, la actividad laboral y comercial, si incluimos la parte de la avenida General Flores. Estas mismas características se asumen de maneras diferentes.

En dichos proyectos, se manejaron datos y referencias de los lugares, se realizaron trabajos de campo, recorrido de las zonas, entrevistas con sus habitantes, se llevaron a cabo relevamientos geográficos de muros y fachadas, examinando, midiendo, etcétera. Esas herramientas utilizadas, la construcción de imágenes que permitieran la representación de los lugares, la recopilación de datos y referencias de personajes representativos de las zonas, (vecinos, trabajadores, etcétera), se tornaron imprescindibles para llevar a cabo la investigación y los proyectos planteados. Se presentaron escenarios disímiles con paisajes diversos, tanto en Ciudad Vieja, en barrio Maroñas y en la ciudad de Rosario. Otro paisaje experimentado con características propias y dispares a los paisajes vivenciados hubiese sido la ciudad de Buenos Aires si la etapa planeada en esta ciudad se hubiese realizado.

El fundamento de base que impulsó la idea desde el primer momento fue el interés que ha caracterizado al IENBA desde sus orígenes y que consiste en el vínculo del estudiante con el medio. Es así que en su Reglamento de Plan de Estudio en su artículo primero establece:

> La enseñanza del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes", perseguirá los siguientes fines: a) La formación integral del artista plástico, y b) su ubicación como tal artista, en el medio social." En el artículo 2 se dispone: Esos fines se alcanzarán mediante: ...b) La vinculación del estudiante con el medio social y sus auténticos requerimientos… (Reglamento de Plan de estudios Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes", Udelar).

En el citado artículo 2 se establece que una de las maneras para lograr esto es: "la vinculación del estudiante con el medio social y sus auténticos requerimientos", estatuyéndose, de esta manera, como motivación fundamental del Instituto Educativo, la proyección de la enseñanza vinculada a su entorno social, a sus inquietudes, necesidades y destino. En función de ese cometido la Extensión Universitaria ha permitido al artista entablar un compromiso dirigido a establecerse como el actor social que posee las herramientas técnicas, estéticas y sensitivas para erigir un discurso basado en una mirada singular y particular respecto al entorno socio-cultural al que pertenece.

La Ley Orgánica de la Universidad de la República (Ley 12.549,1958) la cual asume las características de autónoma y co-gobernada, en su artículo 2 establece los fines de la Universidad:

> La Universidad tendrá a su cargo la enseñanza pública superior en todos los planos de la cultura, la enseñanza artística, la habilitación para el ejercicio de las profesiones científicas y el ejercicio de las demás funciones que la ley le encomiende. Le incumbe asimismo, a través de todos sus órganos, en sus respectivas competencias, acrecentar, difundir y defender la cultura; impulsar y proteger la investigación científica y las actividades artísticas (….)"

Finalidad ésta, que se traduce en la de impulsar las capacidades colectivas de la sociedad en lo que respecta a principios que rigen una comunidad, tales como la cultura, la educación, la democratización y descentralización de los medios educativos y de participación social.

En los proyectos referidos, la mirada se construyó desde la cercanía, la presencia y el compromiso, y se constituyó en una mirada del territorio a través de lugares que comparten y no una visión local y global de la ciudad. "El lugar requiere que lo abordemos especialmente, individualmente. Lleguemos al individuo que lo habita, a su experiencia subjetiva" (Alonso, Sebastián, 2007, p.55).

La premisa planteada fue la de construir un repertorio visual a través del relato subjetivo de los habitantes, trabajadores, usuarios, que fueron entrevistados. Una percepción descriptiva del espacio en días laborales proporcionó a la investigación y al desarrollo de los proyectos referidos una acumulación de imágenes que cohabitan en ese espacio urbano, y que, a su vez, es atravesado a diario por miles de personas, que usan, transitan y vivencian esos espacios. Para llevar a cabo cada uno de los proyectos se realizó un relevamiento inicial donde se fotografió la zona, se relevaron los muros y fachadas potenciales para dicho interés. Inmediatamente después se realizaron entrevistas con aquellas personas que tenían un vínculo directo con el muro o fachada seleccionada a priori a los que se les informó acerca del proyecto, se les entregó un folleto con información donde incluía la dirección del sitio web[2] diseñado para ser una vía de comunicación y de exposición del mismo. A su vez, a través de simulacros y montajes de instalación de las imágenes se logró aproximar la idea a la concreción en la realidad y visualizando los posibles resultados, suministrando un certero diseño y exitosa planificación de la propuesta.

Previamente a la instalación de las imágenes y a modo de anuncio con cierto suspenso fueron intervenidos los muros de ciudad vieja con el nombre del colectivo a modo de graffiti. Se pretendía provocar cierto misterio a propósito de la movida y de qué se trataba la misma.

2 http://narrativasurbanasproyecto.blogspot.com.uy/

Asimismo, días antes de la intervención, a través de la red social *Facebook*, se publicaron fotos de los muros y fachadas con un signo de interrogación, de manera de alertar enigmáticamente que algo iba a ocurrir en esa zona y en esos muros específicamente. El enfoque no se direccionó porque no se basó exclusivamente en la investigación, sino más bien en la propuesta artística en conformar un repertorio de imágenes visuales para poder concluir cuál era el aporte de la cultura visual contemporánea imperante, como si lo hizo el Proyecto de Investigación: "Repertorios de Cultura Visual en la ciudad de Montevideo: definición, caracterización e influencias estéticas"[3]:

> (…) con relación a la intervención generadora de la experiencia estética que permita modificar el entorno urbano como forma educativa directa de creación de ciudadanía. ¿Cuáles son los mecanismos que permiten la construcción de recorridos visuales por nuestras ciudades? ¿Cuáles son las imágenes a las que prestamos atención? ¿Cuáles son los imaginarios relacionados con los espacios públicos que atravesamos a diario? ¿Cómo se determinan las escalas de valor de esas imágenes? ¿Quién las jerarquiza?, ¿Cómo nos posicionamos frente a ellas?. En este abordaje intentamos recolectar, sistematizar y analizar, los relatos de habitantes de la ciudad de Montevideo, transeúntes de diversos barrios. Para ello, generamos algunas acciones que sustentaran una metodología de relevamiento visual, que propuso articular el discurso verbal con el registro de imágenes. (Vicci, Gonzalo, 2010).

Lo planteado por el proyecto citado, se tomó como dado, a priori y lo que se propuso a través de la propuesta artística fue la confección, aunque efímera, de un repertorio visual construido o instalado que fuera alternativo y que a través del cual evidenciara la pertenencia a ese espacio público como una continuación de cada espacio privado de los protagonistas. La propuesta consistió en investigar con imágenes que, por sus condiciones particulares técnicas y plásticas, se dispusiesen como objetos alternativos del paisaje urbano visualmente dado, ya sea el paisaje dado por una zona céntrica destinado al uso y consumo conjugado con el uso habitacional, o sea por el paisaje que ofrece un lugar como el barrio Maroñas que a partir de una condición laboral entrelaza un contorno habitacional en consecuencia de la fuente laboral que históricamente ha identificado a esa zona urbana/suburbana de la ciudad de Montevideo. Esas imágenes podían funcionar como un alternativo o no de esos paisajes pero sí eran un modo de evidenciar si era posible modificar determinada situación visual dado por la contaminación y el ruido de una oferta constante, omnipresente de mensajes visuales que se convierten en rutina impensada e irreflexiva, acrítica; o por el contrario la escaza presencia de ellas que tornan un espacio carente de individuación, salvo por sus habitantes o por su tarea laboral predominante.

El lenguaje plástico fue la fotografía, a través de la cual se proyectó, se produjo y se constituyó en la tarea de investigación en relación directa con el medio social.

3 https://nucleoculturavisual.wordpress.com



Figura 24. Registro fotográfico. Etapa posterior a la instalación de los murales en la ciudad de Montevideo. Proyecto "Narrativas Urbanas" 2011. Elaboración propia.

Narrativas Urbanas, 2011

En el año 2011 junto al Centro Municipal de Fotografía de Montevideo (CDF), el colectivo Narrativas Urbanas realizó nuevamente una intervención urbana con fotografías a gran escala.

La exploración se transcribió en la busqueda de un impacto sensorial que descongestionara la mirada cotidiana y generara un acercamiento entre el espectador y la imagen.

En esa ocasión los murales fotográficos instalados en la zona norte de la Ciudad Vieja, retrataron a habitantes de la zona en pequeñas producciones fotográficas cercanas a las realizadas por las revistas de moda o sociales.

El fotografiado fue parte fundamental de la creación, dado que eligió cómo quería mostrarse ante los demás y se involucró activamente en la creación fotográfica.

Consisitió en un proceso de retroalimentación entre el fotografiado y el fotógrafo.




JURÍA
incognita
MEC
FRAGIL SOMB
duria
ENTR
TUGA
NU




BOXING











Temporalidad de la imagen artística

Las imágenes artísticas se contextualizan a través de temporalidades que le dan sentido y significado. Por un lado tenemos los "tiempos de producción" y por otro lado los "tiempos de recepción". En los tiempos de producción la obra de arte se origina o se provoca en un determinado tema y en determinada época, con un cierto lenguaje que le caracteriza; que se empapa de determinadas influencias filosóficas, científicas, sociológicas, tecnológicas, etcétera, en un contexto que la posiciona y la sustenta. Además, tiene un tiempo subjetivo de autoría que se lo brinde el artista.

Un ejemplo clásico de la temporalidad de la imagen artística lo maneja Raimundo Martins (2013) cuando relaciona la pintura "Las Meninas de Velázquez" (1599 -1660). Esta pintura reproduce una escena cotidiana habitual en las cortes del siglo XVII. En la pintura podemos apreciar una escena típica de la época, teniendo una temporalidad contextual respecto a vestimentas, prácticas, hábitos y costumbres de la corte española, así como la temporalidad individual del artista: Velázquez, que se encontraba en pleno auge.

Martins avanza en el concepto y señala:

> "en contraposición la temporalidad individual/subjetiva (Velázquez) y la temporalidad contextual (el cotidiano en la corte española) tenemos un desplazamiento que nos lleva al tiempo de recepción, que nos ayuda a identificar y reconocer múltiples relaciones entre imagen u objeto de arte e interpretación. Esta temporalidad nos ayuda a entender las interpretaciones como articulaciones de sentido y valor situadas en un momento histórico, o sea, en la contemporaneidad."

Esas temporalidades,

> "favorecen o facilitan contaminaciones teóricas, conceptuales, perceptivas y prácticas que acontecen entre diferentes sistemas y períodos. Esas contaminaciones generan diálogos como la diversidad a través de apropiaciones, interferencias, marginalizaciones e incluso silencios, produciendo nuevos objetos e imágenes que pueden influenciar imaginarios sociales y subjetividades individuales." (Martins, 2013, p.p. 35, 36 y 37)[1]

1 Martins utiliza una fotografía como ejemplo para describir el tiempo de recepción en la cual se ve la pintura en el Museo del Prado tres siglos después observada por visitantes del museo evidenciando el contraste de vestimentas y costumbres formales de la Corte y la informalidad de los visitantes, usando bermudas, sandalias, etcétera. Además utiliza como otro ejemplo un holograma de Salvador Dalí. Este lleva a la Infanta Margarita al bar que acostumbraba ir en Figueres, España. Traslada, siglos después a la Infanta de un cotidiano formal y sofisticado a la escena de un bar en un contexto común mundano que es preferencia del propio Dalí.

A través de otras producciones de artistas, Martins (utiliza como otros ejemplos interpretaciones de Picaso y de Manolo Valdez) explica cómo la imagen pasó por "mestizajes y sincretismos culturales" (p.41). Esos mestizajes culturales y estéticos provocan experimentaciones que aportarán nuevas significaciones, las cuales resignifican creando nuevos sentidos.

En el proyecto fotográfico desarrollado en el año 2011, se encuentran situaciones que subrayan los conceptos expuestos en cuanto a imágenes artísticas que poseen un tiempo de producción y que son interpretadas y resignificadas en el tiempo de recepción.

La fotografía que se señala como *Figura 25* resignifica el retrato de la periodista Sylvia von Harden, pintura del artista plástico Otto Dix (1926). Las pinturas creadas por Otto Dix en los años veinte del siglo pasado, significan exactamente la imagen de esa época. Dix se interesa sistemáticamente por las personalidades que son representativas de su tiempo. En algunas de sus obras individuales, logra crear el retrato de la sociedad urbana de aquéllos años. Con un corte de pelo *"à la garçonne"*, la boca muy maquillada, un monóculo en el ojo derecho, fumando y tomando una copa, el pintor nos presenta a la periodista en el célebre *"Romanischen Café"*, lugar de encuentro de los intelectuales y artistas en el Berlín de entre guerras. (ArteHistoria, s.f.).

Por su parte la fotografía *Figura 28* y la *Figura 32* resignifican escenas de la película "Amelie" (cuando la protagonista sostiene una cuchara) y el musical "Mary Poppins" (la protagonista y su paragüas) de Disney.

En la fotografía de la *Figura 30* su co-autor (el fotografiado) propuso esa postura, esa manera de ser fotografiado. Resignifica la escultura de "El pensador" de Auguste Rodin. Esta pieza fue un encargo del Ministerio de Bellas Artes a Rodin para el Museo de las Artes Decorativas de París. En su origen buscaba representar a Dante en la puerta del infierno. Rodin deseaba mostrar en el desnudo de esta escultura a una figura heroica al estilo de Miguel Ángel para representar tanto el pensar como la poesía. El fotografiado, así como los anteriormente relacionados, se apropió de esta obra, instauró un diálogo y una interpretación de la obra de Rodin y personalizó la escultura a su tiempo de recepción. La descontextualizó de su época y de su sentido y la resignificó a su modo, en el contexto y en la época contemporánea. Esta fotografía se sitúa en un determinado espacio-tiempo que difiere de aquél espacio-tiempo de Rodin y de su situación contextual del museo. Se observa al retratado sentado en un cajón de verduras, con libros en la mano y en su costado un mate y un termo, representantes por excelencia de nuestras costumbres. La imagen describe un escenario neutral y contextualiza las costumbres, prácticas y preferencias del retratado. Lo sitúa perfectamente en este tiempo y en este país.

A su vez, los retratos fueron situados en un lugar totalmente opuesto al lugar de contexto de su lugar de producción. Las fotografías que se apropian tanto de la escultura de Rodin o la pintura de Otto Dix se instalan en el espacio urbano, en las calles: lugar exento de solemnidades propias de un museo con la informalidad y la rusticidad propia de la vertiginosa urbanidad.



Figura 25. Sin Título, 2010. Elaboración propia

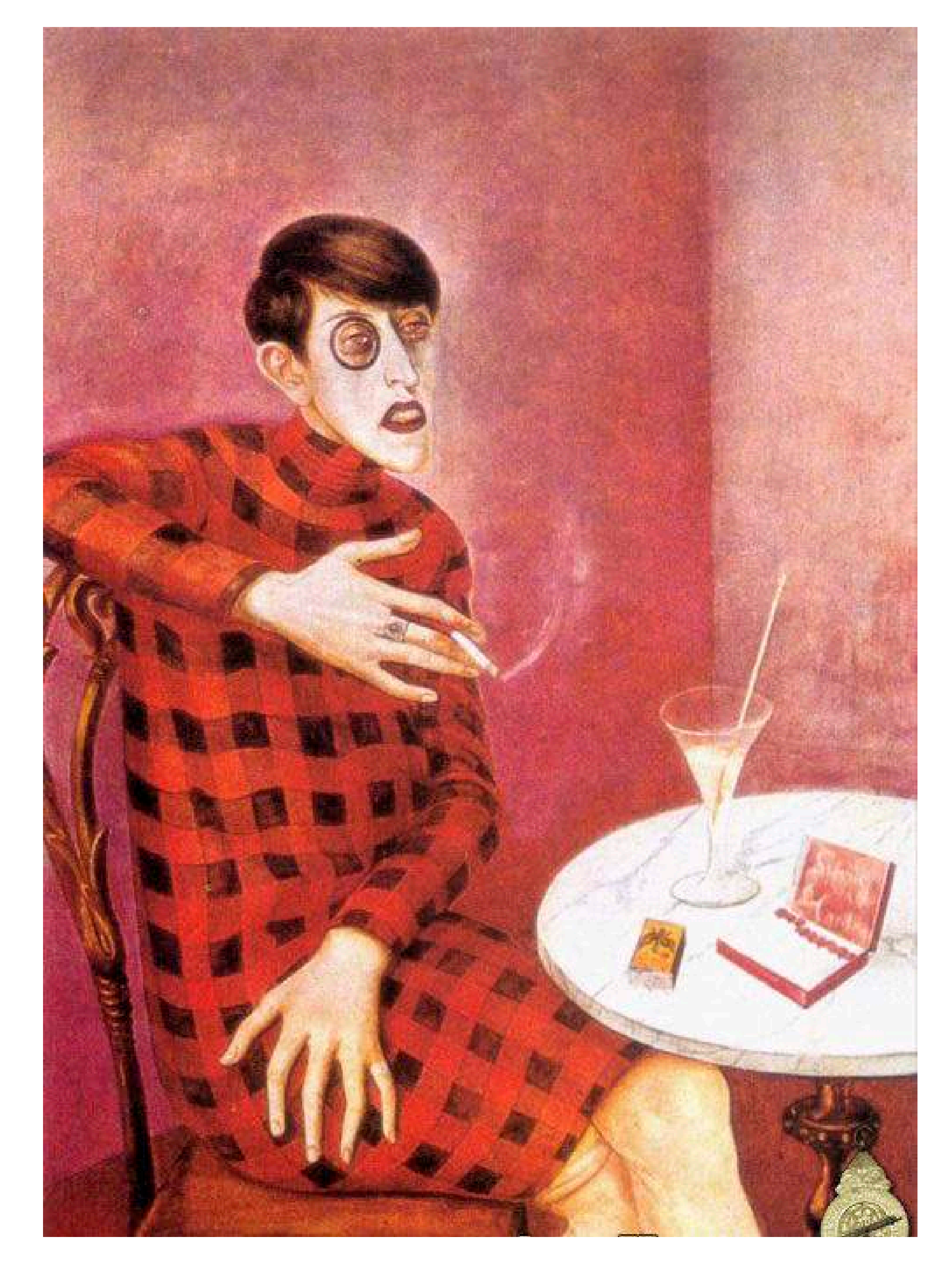


Figura 26. Otto Dix, Retrato de la periodista Silvya von Harden, 1926.
Óleo y temple sobre madera, 121 x 89 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París



Figura 27. August Sander, Retrato de una secretaria , 1931. Plata sobre gelatina.
https://antona.wordpress.com/2015/08/31/august-sander/



Figura 28. Sin Titulo, 2010. G. Sierra.

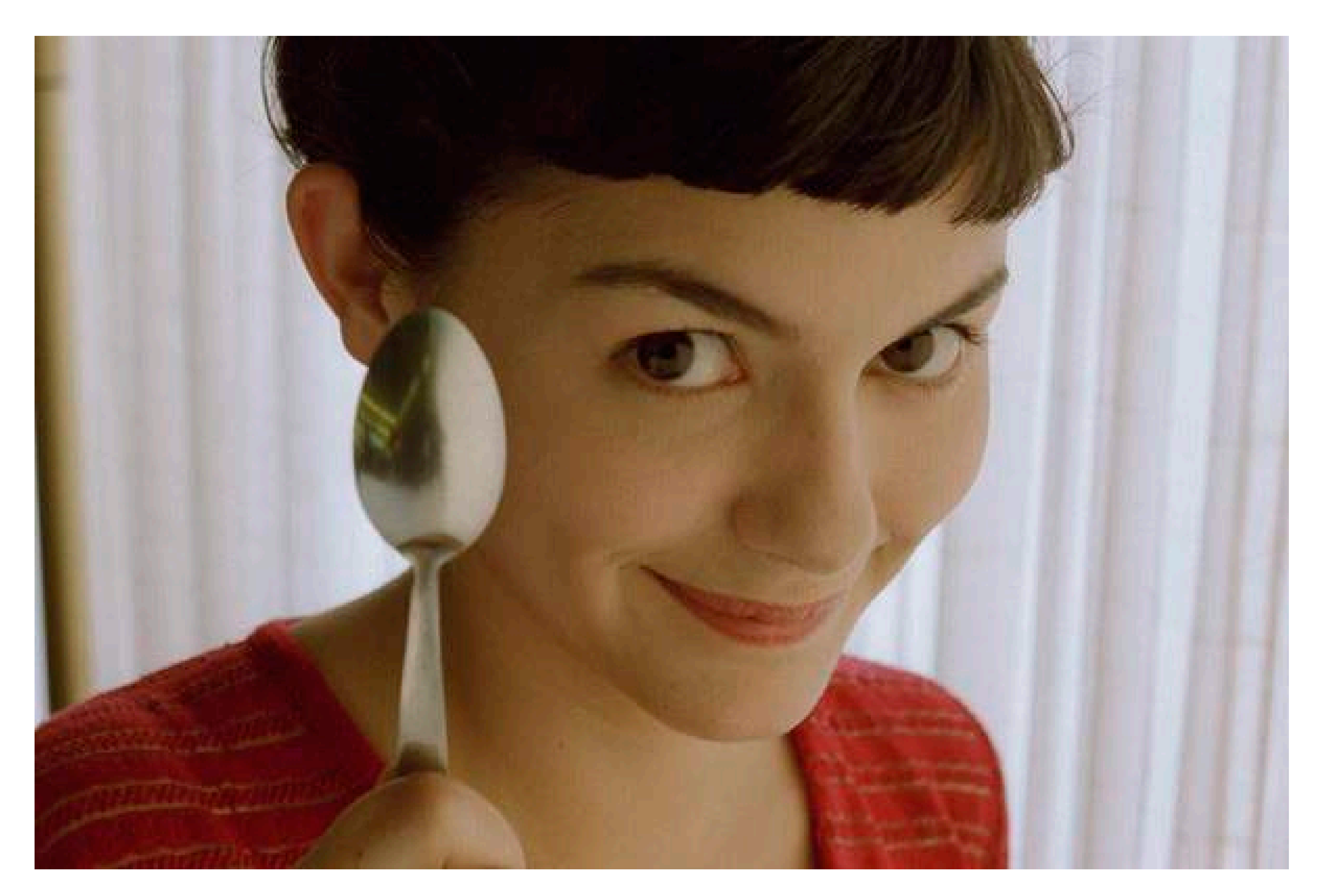


Figura 29. Amélie. Donde usted solo ve una puñetera cuchara, Amelie ve un objeto mágico capaz de crear un mundo lleno de aventuras y de color.© D.R.
Recuperado de http://www.revistavanityfair.es/actualidad/cine/articulos/por-que-detesto-amelie-review-fuertecita-critica-cine-isa-calderon/21327



Figura 30. Sin Titulo, 2010. Elaboración propia.

Figura 31. El pensador en una exposición temporal en Caixaforum Madrid. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_pensador

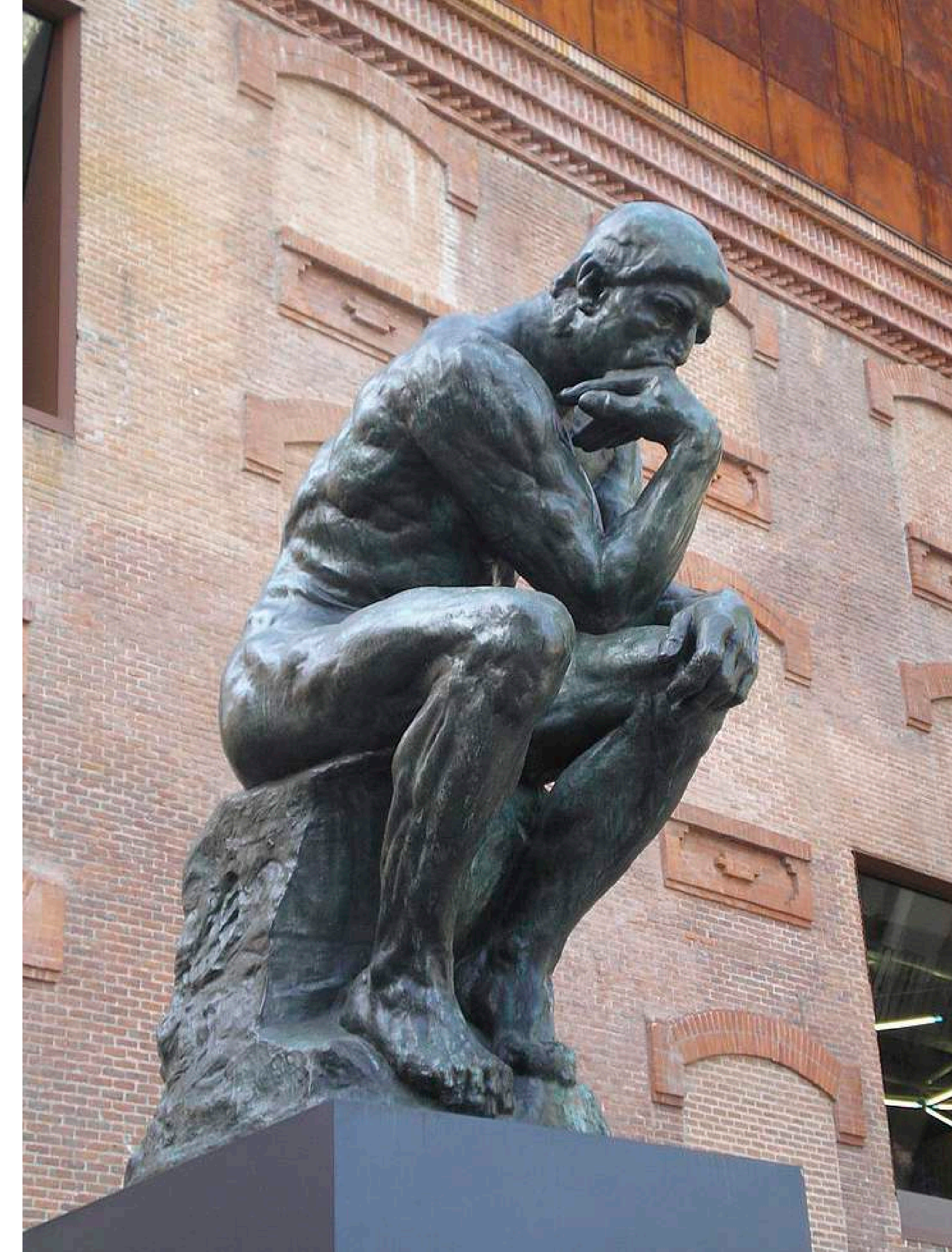




Figura 32. Sin Titulo, 2010. M. Imhof



Figura 33. Julie Andrews de Mary Poppins de 1964.
Recuperado de http://theroarnews.com/2015/07/01/throwback-thursday-mary-poppins-withstands-test-of-time/

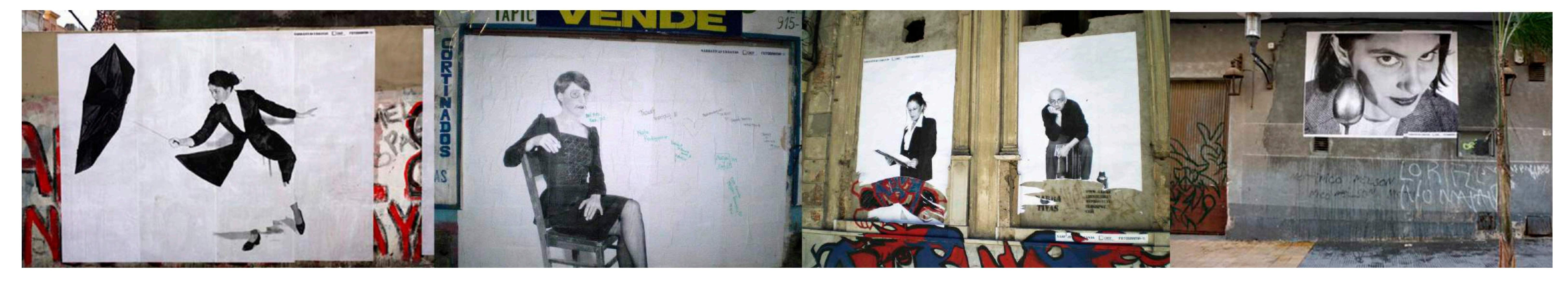


Figura 34. Registro fotográfico de la intervención urbana, Montevideo, 2011.
Recuperado de https://www.facebook.com/photo.php?fbid=221858577879507&set=a.221858111212887.54518.100001660991310&type=3&theater



Figura 35. Registro fotográfico de la entrevista para el programa "Fotograma TV", CMDF, 2011. Elaboración propia.

Registro fotográfico de la intervención urbana
Montevideo, 2011


Salimos
18:30
de Cte
Mandela
Alzaibar
1320
Ag. Ciudad
Vieja


LAS
INFRACCIONE
DE LOS
ADOLESCENTE
SON EL 5,9 %
DE LOS DELITO
OCURRIDOS
EN EL PAÍS



Figura 36-41. Registro fotográfico de los muros intervenidos. Proyecto "Narrativas Urbanas", 2011. Colectivo Narrativas Urbanas.
M. Imhof y K. Perdomo. Montevideo, 2011.
https://www.facebook.com/narrativas.urbanas/media_set?set=a.221858111212887.54518.100001660991310&type=3



Figura 42. Registro fotográfico de los muros intervenidos. Proyecto "Narrativas Urbanas", 2011. M. Rabelo. Montevideo, 2011.
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=376827849008039&set=t.100001660991310&type=3&theater



Figura 42-43. Registro fotográfico de los muros intervenidos. Proyecto "Narrativas Urbanas", 2011. M. Rabelo.
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=338732782817546&set=t.100001660991310&type=3&theater /
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=222448257820539&set=pb.100001660991310.-2207520000.1486306954.&type=3&theater


BOXING
SANZ


Puerto de Montevideo
98009
redpagos
KNCR-08



Figura 44. Fotomontajes realizados en la etapa previa a la intervención urbana. M. Imhof

Cultura visual. Imagen. Fotografía

La imagen contemporánea viene desde el principio de los tiempos. En el comienzo hubo imagen: "Dios creó al Hombre a su imagen y semejanza". En cualquier momento de la historia que observemos hay imagen, desde el paleolítico hasta la era moderna. Estamos en una civilización de la imagen. Todos somos consumidores de imágenes. Todos somos productores de imágenes. Vivimos insertos en una cultura visual donde la esencia, el ente, el ser de la imagen supera la realidad a la que antes aquélla se constituía como referente o medio. En esta postmodernidad "lo visual se ha convertido en pensamiento y ya no es su resultado, medio o lenguaje". (Prada, 2005, p.131)

"En efecto, la utilización de imágenes se generaliza y, ya sea que las miremos o las fabriquemos, a diario nos vemos llevados a utilizarlas, a descifrarlas, a interpretarlas (…)". (Joly, 2009, p.13-14)

El espectador tiene una impresión de pasividad, de bombardeo, al parecerle la lectura de esas imágenes, por un lado, totalmente natural, espontáneas, sin ningún esfuerzo o aprendizaje previo, pero al mismo tiempo siente que puede llegar a manipulársele a través de imágenes secretamente codificadas, dado que estamos en una generación de imágenes virtuales que a menudo ofrecen mundos ilusorios.

Al decir de Baudrillard (2012) el mundo entero ya no es real, vivimos en el orden de lo hiperreal y de la simulación, donde no se interpreta la realidad, sino que se intenta ocultar que ya no es necesaria. Es de esta manera que lo visual se convierte en el producto de una irreflexión que pertenece a la plenitud de lo ilusorio, plenitud simulada, con un exceso de sentido en un sistema que se auto produce. La imagen ya no es el reflejo, ni desnaturaliza, ni enmascara la ausencia de una realidad profunda, sino que nada tiene que ver con la realidad, siendo su simulacro.

Estamos viviendo el fenómeno de una cultura visual extremadamente compleja, sin estructuras fijas, que lleva a una autosuficiencia de la imagen, y esto sumado al hecho de que el arte sea un terreno complejo donde se han implantado circunstancias que significan rupturas en cuanto a sus prácticas, nos empuja, ineludiblemente, a reclamar herramientas conceptuales y creativas para insertar los lenguajes del arte en los sistemas de la imagen contemporánea, para su adecuación, su mejor aprovechamiento, interpretación y para una óptima actitud crítica. La dimensión ontológica de la imagen reclama una relocalización de las prácticas artísticas por la cual se cree un marco interdisciplinar de los fenómenos visuales y de la interrelación entre el lenguaje (inminentemente visual) y las prácticas culturales. Es necesario considerar esos acontecimientos que vive el espectador a propósito del intercambio permanente que vive con la tecnología y que a través de la misma pretende hallar o descubrir, además de la información, aquéllo que le es placentero, y más aún pretende que se le brinde un significado.

Debido a cambios sustanciales que han experimentado la comunicación y las relaciones humanas, a raíz de los cuales hoy se habla de universalización y globalización de la información, fenómenos tales como *Internet* han provocado una riqueza comunicacional accesible a todos e instantánea, desde y a cualquier parte del mundo. En la actualidad hemos podido ver la creación de un artista denominado INSA[1] que produce arte en las calles que sólo se puede ver en línea. Es un arte adaptado a *Internet*. Se trata de pinturas en muros de ciudades como Londres, Los Ángeles; etcétera, que representan una etapa del proyecto pero no su etapa final que se complementará en un archivo giff y su sala de exposición es *Internet*. Este arte se ha denominado Gif-iti[2] y responde a la forma en que *Internet* hace más accesible al arte pero que a su vez dificulta la capacidad de su asimilación. Se trata de grafitis en movimiento gracias al uso de tecnología y los celulares. INSA lleva a otro nivel distinto a los grafitis; los convierte en pequeñas animaciones que puedes ver desde un smartphone. Esto es posible mediante una aplicación, por lo que se tiene que colocar el smartphone frente al grafiti y comenzará a moverse y llenarse de color.

INSA, expresó:

> Quería darle la vuelta(…) y hacer pinturas que sólo se podían ver en línea, a veces enormes, a veces tardando muchos días pero siempre obteniendo una imagen de 600 pixeles de ancho (…)
>
> (…) *Internet* ofrece grandes posibilidades para la apreciación democrática de todo. Para mí este es el siguiente paso porque quiero sacar *Internet* de la red y meterla al mundo real. (Mollo, 2014)

En virtud de nociones como dislocamiento o desterritorialización, este fenómeno contemporáneo puede ser conceptuado como:

> la fragilización de la vida cotidiana, individualismo y masificación; hibridez de valores identitarios y culturales; una multiterritorialidad configurada por dos factores: situarse en una sola ubicación física y dislocarse por todos los lugares vía red *Internet*; y múltiplos territorios/territorialidades visitados por dislocamientos físico-geográficos por medio de transportes rápidos que incrementan el multiculturalismo de las grandes metrópolis. (Oliveira de Oliveira, 2007 p. 41)

---

1 INSA es un artista británico que comenzó su carrera en el grafiti. Pepsi es la última gran marca, que se ha asociado con el artista británico, para lograr una creación impresionante. Pepsi de Reino Unido se acercó a INSA, con un desafío: Describir el intenso sabor de Pepsi Max Cherry a través de un Grafiti estilo Gif de INSA es decir un stop-motion de GIF animado ("Gif-ITI") para lanzar su campaña #LiveForNow. Recuperado de http://www.elpoderdelasideas.com/spots/pepsi-contrata-al-artista-insa-para-crear-un-gif-iti/

2 Jugando con la idea de crear arte para ser visto de una forma hiperreal, GIF-ITI se realiza mediante un proceso físico laborioso que implica numerosas capas de pintura y una planificación meticulosa. A partir de extremos donde la mayoría de las ilustraciones, GIF-ITI implica fotografiar cada capa, que el artista pinta a mano. Estas imágenes se cargan y se superponen para crear la pieza final, un archivo GIF con un bucle, que puede ser visto para todo el público mundial en línea. El artista lo describe como: "… rebanadas de infinita irrealidad, arte de vanguardia para la generación tumblr." Ahora esta aplicación GIF-ITI permite al público, tener la oportunidad de experimentar el GIF-ITI en la vida real.

Esta situación implica un intercambio de culturas diversas, disímiles; provocándose en el terreno del arte nuevas prácticas artísticas que modifican el escenario del mismo y amenazan nuevamente contra su definición y su destino. Aunque sea, como algunos piensan, una amenaza superficial, que no conlleva a trastocar la esencia propia del arte, sino que lo que peligra es la existencia de los discursos legitimadores del mismo. Es inminente, entonces, extenderse e ir más allá de la noción de arte y de lo que es artístico y considerar en esas manifestaciones de la cultura que se expresan al margen de las prácticas artísticas y constituyen representaciones de orden visual que implican al observador vivencias estéticas diversas. Cuando hablamos de cultura visual, debemos trascender la noción de arte (y de lo artístico) para hacer referencia a manifestaciones que tienen que ver con eventos en que la información, el significado, o el placer, son buscados o descubiertos por un espectador en la interface con la tecnología visual en cualquiera de sus formas o soportes. (Miranda, 2007, p.5).

En esta postmodernidad donde se cuestiona la integridad del pensamiento, la existencia de una unilateralidad posible de cultura y la posibilidad de una escala única de valores, se evidencia una dispersión del discurso que demanda una labor semiológica, hermenéutica o interpretativa, decodificando, buscando los orígenes del discurso e intentando adjudicarle un sentido. Para algunos, se observa al hombre perdido en una multiplicidad de factores que inciden intensamente en él y le hacen sentirse agobiado en una profunda ansiedad desde el punto de vista moral, político, económico, en definitiva, cultural; postulándose, de esta manera, lo que denominan autores como Derridá y Deleuze, "la vigencia del solipsismo". Lo visual se nos presenta como la libertad necesaria de optar personalmente por aquellas posibilidades, aquellas relaciones y condiciones complejas y subjetivas, a través de las cuales afloran fenómenos tales como deseos, valores, significaciones, etcétera, y que nos brindan opciones de discursos sustentados por una experiencia estética, pero que no constituye un develamiento de la verdad, sino que obliga a una aproximación a esa experiencia propia e individual. Es nuestra verdad y esa verdad, que se nos muestra fragmentada y no única, dependerá de la capacidad interrogatoria que cada uno posea y de la cualidad sensible que tengamos en relación con las imágenes, los soportes visuales tecnológicos y la comunicación con otras subjetividades que aportarán diversos significados. Esto nos evidencia la multiplicación de la interpretación personal acerca de aquella idea de verdad y obliga a la construcción de un posicionamiento crítico que nos lleve a una comprensión de la imagen visual, que puede ser desde la composición, el soporte tecnológico y desde los vínculos sociales, económicos, políticos que permiten su observación y su uso. Esto lleva a planteamientos tales como considerar cómo se mira, los contextos, las condiciones y el/los público/s partiendo de la idea de identidades sociales.

Citando a Irene Tourinho y Raimundo Martíns (2015):

> (…) la cultura visual no debe ser definida o caracterizada como un repertorio imagético, sino como una manera de pensar y abordar imágenes y artefactos que instituyen sentidos y significados para y con ese mundo cultural-electrónico-digital. La comprensión crítica

> demanda una mirada creativa que sorprende al proponer y visualizar desvíos, atajos, alternativas, aún no pertenecientes al repertorio de formas visuales vigentes. La imaginación es la principal aliada de la mirada creativa, pues provoca modos de pensar/visualizar/representar objetos, acontecimientos, personas y espacios que no son o aún no fueron comúnmente experimentados". (p. 27)

Zygmunt Bauman (2000) habla de una modernidad líquida para referirse a esta época. Utiliza el concepto de fluidez para designar a la etapa actual de la era moderna y lo hace como una metáfora; haciendo una comparativa entre los sólidos y los líquidos, siendo éstos últimos aquellos que constantemente cambian su forma, no se fijan al espacio y no se atan al tiempo. Señala a la era moderna actual como un cambio permanente. La vida tiene diversas formas y todas son frágiles, vulnerables, temporales y cambiantes todo el tiempo. Lo único certero es la incertidumbre. Es este nuestro estado normal, llevándonos a ser seres inestables, esquizofrénicos, maníacos, herméticos. Usamos los avances tecnológicos para centrarnos aún más en nuestra individualidad, escuchando el eco de nuestras propias voces y viviendo en un hall de espejos donde lo único que se refleja es nuestra propia imagen.

En un artículo del Centro de Adicciones de Barcelona, titulado " El síndrome Selfie: de la moda al narcisismo", las selfies- las que se instituyen como una moda social que se fundamenta en que todo lo que existe es a través de los medios y van más allá del concepto de autorretratos pues necesitan de la publicación y el ser compartidos como una obsesión- son un producto del auge de las redes sociales y su uso excesivo pone en evidencia nuestra vanidad y nuestro narcisismo. Psicólogos, sociólogos y psiquiatras argumentan que este fenómeno puede responder a una baja autoestima, a una construcción de una identidad para ser aprobada, validada por el otro. Es decir, necesidad evidente de construir una identidad y de autoafirmarse solo con la aprobación del otro. Esta aprobación se implementa con un "me gusta" o un "retweets", además de los comentarios que pueda llegar a tener. Y esto se traduce en popularidad, que a su vez, pretende menguar la soledad, la baja autoestima, la inseguridad y fortalecer nuestro ego mediante la vanidad. Además, de tener la potencialidad de soslayar problemas como la depresión, trastornos obsesivo-compulsivos, etcetéra.

La moda *selfie* modifica conceptos como intimidad, amistad, que hasta ahora se sustentaban en la proximidad física. Este panorama posiciona a la imagen en un lugar de poder. El mundo de hoy se origina desde la imagen.
Hans Belting (2007) con una mirada antropológica dice:

> Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos en imágenes y entendemos el mundo en imágenes (…) El discurso de la antropología no se restringe a un tema determinado, sino que expresa el anhelo de una comprensión abierta, interdisciplinaria de la imagen. (p. 14).

Las imágenes se han establecido como el lenguaje portador de un mensaje directo e inmediato, irreflexivo, que contienen mensajes implícitos y engañosos tales que hacen a valores como la belleza, lo bueno, lo malo, lo real, etcétera. Constituyendo un mundo "donde todo aparece exagerada y engañosamente explícito, es decir, y utilizando la fórmula baudrillardiana, demasiado obvio para ser verdad" (Prada, 2007, p. 136). De ahí la importancia de su interpretación y sus límites. Parecería que vivimos en una incongruencia al concebir la lectura de la imagen como algo absolutamente natural, familiar, y por otro lado al sentir inconscientemente la sensación de que sufrimos la manipulación de aquéllos que cuentan con conocimientos y crean imágenes codificadas y con las cuales abusan de nuestra ingenuidad.

Existe una tendencia, de la que Walter Benjamín ya indicara, como una estrategia que consiste en un acostumbramiento de la sociedad a determinadas imágenes anticipando a que ésta desarrolle una apropiada reflexión sobre las mismas.

Esa soledad interpretativa absoluta del intérprete que lo coloca solo frente al mensaje, porque no conoce el sentido del mismo y no lo puede descubrir (el lenguaje de la denotación y la connotación sufre el peligro de su limitación, dado que todo lenguaje es válido y toda metáfora es posible), exigen al creador artístico y al espectador, estar dotados de un espíritu crítico que nos haga conscientes de los alcances del mensaje y sus dispositivos interpretativos.

Sin embargo, José Luis Brea (1991), sostiene:

> Cabe decir: no sólo el conocimiento de las obras; también el de las reglas que organizan los juegos del habla en que se hacen los públicos, los enunciados de valor a ellos referidos se adquieren en torno de los media. Y nunca en la soledad singularizada del supuesto sujeto-observa-obra. (p. 35).
> "la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer es visto conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet" (Mirzoeff 2003, p. 19), (Hernández, 2005, p. 15).
>
> Duncum (2001, p. 105) considera esta definición problemática por la limitación que supone depender sólo de las tecnologías, pues excluye observar la vida cotidiana de manera directa. Incluso en la sociedad de consumo no se puede reducir a la gente sólo a consumidores. Y en la educación artística también es relevante el significado y el placer y no sólo la información visual per se. (Hernández, 2005, p. 17).

Es importante hacer referencia a dos conceptos diferenciables que son lo visual y la visualidad. Hernández (2005) cita a Foster y sostiene:

> Hablar de visión (…) hace referencia a la vista, a ver (sight) en cuanto una operación física, mientras que visualidad, se refiere a la vista, a ver, con un acto social. Esto no quiere decir que estemos hablando de realidades opuestas, dado que la visión también es social e histórica, y la visualidad implica el cuerpo y la psique. Pero tampoco son idénticas. La diferencia entre los términos indica, nos recuerda Foster, una diferencia dentro de lo visual – entre el mecanismo de ver y sus técnicas históricas, entre los datos de la visión y sus determinaciones discursivas una diferencia, múltiples diferencias, entre cómo vemos, cómo podemos o hacemos para ver, y cómo vemos ese ver o lo desconocido (Foster, 1988, p. ix), (Hernández, 2005, p.18).

Toda persona tiene experiencias estéticas más allá de lo que entienda de la técnica, de la historia, etcétera. Esas experiencias tienen un espacio favorecido en expresiones, manifestaciones, intervenciones de orden visual que dan un reconocimiento de lo comercial, lo estético, lo político, lo publicitario, etcétera, y es la ciudad que se presenta como un espacio propicio para impulsar la experiencia estética en pos de modificar el entorno urbano como creación de ciudadanía.

Citando a Norberto Baliño (2014):

> (…) se llama dinámica cultural a la co-existencia de una diversidad epistémica cuya velocidad de cambio e interacción se produce como nunca antes el hombre presenció (…) Parece obvio que en este contexto, cualquier evento cognitivo está sometido a un continuo devenir interpretativo donde el uso de residuos significativos heredados, resultan por lo menos inadecuados. (p. 93).

Considerando esta importancia que tienen las visualidades en la época contemporánea, como lo sostiene Miranda (Proyecto de investigación I+D Las Artes Visuales en sus límites: Prácticas, Lugares, Pedagogías) las imágenes constituyen medios o soportes que hacen referencia a la significación, representación y narración que las personas hacen a nivel estético, ético y social. Se vuelven importantes los conceptos de identidad y pertenencia que van a influir en los procesos de producción, circulación y en el interés y en la inquietud de las imágenes visuales. El observador no es un individuo que se limita meramente a ver, como solo un fenómeno de la visión, un proceso biológico, sino que esa información se mezcla con otros tipos de informaciones provenientes de los restantes sentidos, con los conocimientos y las memorias adquiridos. A ese proceso se le denomina percepción. No se sintetiza en un par de ojos que se limiten a recibir una visión, sino que el que observa lo hace además poniendo en funcionamiento su mente, su cuerpo, su pertenencia a un género, con cierta experiencia, con determinada personalidad y con determinada historia, etcétera, que hacen posible un reconocimiento y una comprensión de las imágenes debido al conocimiento previo que se obtiene al ser seres sociales y haber aprendido a señalar y clasificar la realidad de determinada manera, pasando de un fenómeno físico y fisiológico a un proceso de visión socializada.

En esa visión socializada hay imágenes que son creadas para ser miradas y ese acontecimiento nos posiciona en una visión mediatizada y es por esto que resulta interesante el estudio de cómo las personas ven esas imágenes. Ver cómo se relacionan con esas creaciones comunicacionales, intencionadas, codificadas, las cuales tienen una misión de producción y de circulación estrechamente vinculada a procesos de comercialización en un marco de globalización, creando nuestras experiencias de realidad que influyen directamente en nuestro conocimiento del mundo. En este aspecto es que toma relevancia el proceso de interpretación de lo que se ve, esto es, el proceso de visualización.

Resulta imprescindible comprender, como sostiene Nicholas Mirzoeff (2003, p. 52 y ss) en su libro *"Una Introducción a la Cultura Visual"*, el modo de asociación de esas imágenes que no son creadas en un lugar o un medio estructurado y formal como el cine, la televisión, el museo, y que nos obliga a enfocarnos en la experiencia visual de la vida cotidiana.

La proliferación de imágenes enuncia una crisis de información por la sobrecarga de lo visual en lo cotidiano.

Volviendo a Baliño (2014) éste sostiene:

> (…) en un contexto de estetización de la vida cotidiana y de comunicación generalizada, asistimos a la inadecuación de cualquier intento cognitivo de raíz metafísica.
>
> El rol activo de producción de subjetividades e intersubjetividades es notable y notorio. La construcción de identidades grupales han pasado a tener lugar en torno a fragmentos de subjetividad, en torno a intereses diversos y fragmentadas visiones del mundo que se alejan cada vez más del proyecto moderno y de su pretendida realidad unidimensionalidad identitaria.
>
> Redes sociales on-line, blogs, páginas de intercambio de contenidos escritos y audiovisuales emergen y desaparecen como nuevos lugares desde los que tender vínculos.
>
> La amistad, el trabajo, el consumo cultural e incluso el sexo son experiencias posibles, deseadas y plausibles de ser vividas desde la red. (p.93).

Para Baliño el arte y sus prácticas no escapan a este fenómeno y encuentran en esta realidad una problematización dado que está directamente involucrado en la producción de esa dinámica cultural y en la proliferación de subjetividades que reciben una incidencia de ésta a través de la condición de la tecnología.

Las producciones artísticas de orden visual construyen narrativas. Estas narrativas son definidas por una multiplicidad de condiciones de pertenencias de orden identitario, social, y cultural. Las artes visuales, el diseño y la arquitectura contemporánea generan formas de creación y lenguajes múltiples influyendo en la comunicación, la publicidad, la tecnología y en la relación cotidiana con las imágenes. La tecnología, por su parte, proporciona una proliferación global de las imágenes que ha cambiado absolutamente el paisaje cultural.

Gran parte de la cultura visual se forma a través de los medios de comunicación masivos: la prensa, la radio, la televisión, el cine, internet, el arte y la fotografía, la moda y la arquitectura. Actualmente las personas vivimos en un mundo digital, globalizado, electrónicamente conectadas todo el tiempo y esto hace a nuevas realidades sociales que hacen necesaria e imperativa la comprensión de esa proliferación. La amplia infraestructura tecnológica aporta un escenario omnipresente donde residimos a diario; resultando de dicho escenario esa proliferación de imágenes que está motivada por la demanda económica y las necesidades humanas basadas en nuevos acuerdos sociales.

Las imágenes tienen la capacidad de ser concebidas como tácticas de poder, utilizadas por grupos sociales en la búsqueda de elementos legitimantes de sus valores y creencias. ¨… al apelar a los sentidos y las emociones, las imágenes ejercen una profunda influencia. Al mismo tiempo, los espectadores detentan el poder de negociar y o de resistir los significados dominantes, tanto como de crear sus propios significados" (Duncum, 2015, p. 12).

> La época contemporánea presenta numerosos repertorios de cultura visual construidos desde los espacios del arte, la comunicación corporativa y la publicidad, entre otros. Repertorios que son mediados por tecnologías cada vez más sofisticadas y a la vez de mayor facilidad de acceso, utilización y penetración cotidiana. (Miranda, 2015, p. 39).

Es fundamental comprender las maneras de producción, representación e interpretación visual como nuevas formas de construcción de narración y significación; y lo es también la reflexión sobre las nuevas conformaciones territoriales y lo visual, relacionando las trayectorias biográficas de las personas que dan a las imágenes el sentido representativo, comunicacional, y significativo.

Fernando Miranda (2014) sostiene:

> Los límites entre actividad y pasividad, entre acción y contemplación, se inhabilitan porque ya no tienen importancia alguna (…), si las imágenes tienen algo que ver con nosotros, estamos entonces en condición de actividad, de creación de sentido, de producción de nuevas posibilidades, más allá del rol contingente (…) en que nos ubiquemos. (p. 144).

La hipertextualidad cambia el concepto de autoría ya que el autor no es el único creador de un discurso, el usuario a través de su experiencia de navegación, puede llegar a crear un discurso diferente y mucho más rico en contenido; "(…) no solo debemos centrarnos en complementar la información con textos verbales, también podemos considerar la hipertextualidad como enlace a otro tipo de textos: video, imágenes, audio, etcétera" (Da Roca, 2011).

Para Hossein Derakhshan[3] (2016) las redes sociales son una mala versión de la tele y nos impide pensar, ya que *Internet* se basa en las emociones y no en la crítica. *Twitter* y *Facebook* han reemplazado a los blogs y han convertido *Internet* en una especie de televisión: "centralizado y enfocado en imágenes, con contenidos incrustados en fotos y sin enlaces" (Derakhshan, 2016).

> Al igual que la tele, ahora *Internet* nos entretiene e incluso potencia nuestros ideales y hábitos, incluso más que en su día lo hacía la caja tonta. Más que pensar, *Internet* nos hace sentir, y nos reconforta más de lo que estimula nuestra autocrítica. El resultado es una sociedad profundamente fragmentada, impulsada por emociones y radicalizada por la falta de contacto y de refutaciones externas. Por eso el Diccionario Oxford seleccionó el término "posverdad" como la palabra del año 2016. Este adjetivo "se refiere a circunstancias en las que los hechos objetivos son menos influyentes a la hora de dar forma a la opinión pública que las apelaciones a las emociones". (…) Las redes sociales, en cambio, emplean algoritmos para fomentar la comodidad y la complacencia, puesto que su modelo de negocio al completo está construido para maximizar el tiempo que pasen los usuarios en ellas. ¿A quién le gustaría quedarse en un espacio donde todos parezcan mostrar actitudes negativas, antipáticas y de desaprobación? El resultado es una proliferación de emociones, una radicalización de esas emociones y una sociedad fragmentada. Esto es muchísimo más peligroso para la idea de una democracia fundada sobre la noción de la participación informada. (Derakhshan, 2016).

Derakhshan plantea la necesidad de que haya más textos que videos para conservar la racionalidad. Deberíamos escribir y leer más, hacer más hipervínculos, mirar menos televisión y menos videos, pasar menos tiempo en *Facebook* e *Instagram* y *YouTube*.

Joan Fontcuberta (2010), en la introducción de su libro "*La Cámara de Pandora"*, hace referencia al libro "*El beso de Judas. Fotografía y Verdad"* (1996); plantea que en el libro mencionado se asumía que estábamos inmersos en una cultura visual y era dominada por la televisión, el cine y por *Internet*. También refería que todos estos medios proporcionaban imágenes que se basaban en la imagen fotográfica; dándose de esta manera lo trascendental a lo que es meramente documental en las fotografías, aquello que funciona para verificar y asume, en cambio, un valor simbólico.

3 Activista en línea en Irán. Fue encarcelado 6 años en Teherán, Irán. Fue liberado en 2014.

Para Fontcuberta (2010) la imagen no es solamente visibilidad, sino que subraya la presencia de procesos y pensamientos que la sustentan. Esto es lo que permite sostener que hay un cambio de naturaleza entre la fotografía argéntica y la digital.

Sostiene: ¨cada sociedad necesita una imagen a su semejanza¨ (Fontcuberta, 2010, p 12).

La fotografía digital es consecuencia, y responde, a un mundo de inmediatez, globalizado. Se inscribe en una realidad de ficción y en una cultura de distracción; siendo su soporte la pantalla, prescindiendo de la materialización en un soporte físico, dándose que la imagen existe aun careciendo de lugar y origen y a su vez tiene la característica de ser omnipresente, porque está en todas partes. Ha colonizado la vida de los medios como la vida cotidiana y propicia una nueva categoría de imágenes que obligan a cuestionarse si todavía estamos frente a una fotografía; si sabemos y aceptamos que es una visualidad que se constituye de manera diferente a la fotografía fotoquímica, pasando a hablar de una fotografía electrónica de pixeles y códigos gráficos.

Recientemente Joan Fontcuberta publica un ensayo titulado 'La furia de las imágenes', sobre la fotografía después de la fotografía, en él se analiza la pérdida de la soberanía sobre nuestras fotos, cómo ha pasado eso y por qué se pretende recuperar.

En una publicación on line de "El Español" (2016) se relata un episodio cuando una empresa telefónica le hace una consulta a Fontcuberta acerca de la incorporación de una cámara a los teléfonos móviles y cita la respuesta del fotógrafo: "La respuesta que di, que recordaré toda la vida, fue espontánea y visceral: me parecía, dije, una solemne estupidez a la que no le auguraba ningún éxito".

Sigue:

> Padecemos una inflación de imágenes sin precedentes (...). No son un desecho de la sociedad híper-tecnificada, (…), sino el síntoma de una patología cultural y política(...). Las imágenes han sustituido a la realidad. Por eso la política hoy es el control de las imágenes. Lo que mueve a la política son las imágenes (...)
>
> Las imágenes son "activas, furiosas, peligrosas (...)".
>
> Son capaces de acabar con la desidia de los dirigentes políticos, porque siguen impactando en nuestra conciencia[4]. Las imágenes también son más difíciles de controlar". Es el capitalismo de las imágenes(…)

4 Fontcuberta cita como ejemplo la foto de Aylan Kurdi ahogado

En la era de la post-fotografía[5] la autoría es nada. Tampoco importa la noción de originalidad. Se comparte, no se posee. (Riaño, 2016).

Fontcuberta sostiene que la fotografía tradicional ha quedado reducida y resiste la invasión: "Sólo queda ya para usos simbólicos y artísticos, algo testimonial"; y sostiene: "(…) no hay hoy buenas o malas fotografías. Hay buenas o malas maneras de dar sentido a las imágenes (…) lo importante en toda tarea creativa no es tanto la "praxis", la artesanía (…) sino esa construcción de significado".

Fred Ritchin sostiene sobre los medios digitales y la fotografía digital en particular:

(…), la fotografía en el entorno digital constituye la reconfiguración de la imagen en un mosaico de millones de pixeles intercambiables y no la impresión de la realidad visible en tonos continuos (…) sirve como registro inicial, el guion preliminar que antecede a un reacomodo fácil y rápido. El fotógrafo digital (…), son en potencia disc jockeys visuales posmodernos.
(…) el acto fotográfico, que alguna vez requirió de la presencia de un observador y un observado, de la destilación y la creación del aura, del enfoque no solo de la lente, sino de nuestra mente intuitiva, evoluciona hacia una estrategia comunicativa más pronta y omnipresente, casualmente representada en el uso de teléfonos y asistentes personales digitales, web cams y satélites.

Los medios digitales potencian la abstracción, la no linealidad, la asincronía, el código por encima de la textura, autores múltiples, pero por sobre todo potencian el poder sortear a la naturaleza tal como la conocemos al mismo tiempo que redefinen el espacio y el tiempo. Estimulan otras lógicas (…), otras filosofías de vida (…)

(…) las fotografías pueden convertirse en música, y la música en texto (…)

(…) una fotografía puede considerarse como un menú, que puede ser tocado o cliqueado o simulado (…) Lo digital implica significantes codificados, datos que fácilmente pueden ser manipulados (…) (Ritchin, 2010, p. 22).

Respecto a la originalidad en la fotografía digital Ritchin dice: "en el mundo análogo, la fotografía de la fotografía siempre es una generación menor, más borrosa, no es la misma, en cambio la copia digital de la fotografía es indistinta, por lo que "lo original" pierde su significado" (Ritchin, 2010, p 20).

5 Término que inventa Fontcuberta para referirse a la etapa posterior de sociabilización digital a la fotografía tradicional.

Para el fotógrafo Pedro Meyer:

(…) la fotografía tiene un lugar central en la cultura contemporánea y por esa razón debemos enseñar a leer imágenes". En esta era de analfabetismo visual, enseñaremos que así como con el abecedario unes las letras para formar palabras y después palabras para formar oraciones, de la misma manera se puede hacer con secuencias fotográficas para contar una historia. (Villarreal, 2014).

La fotografía en el arte contemporáneo es un modo autónomo de expresión, de representación y de creación, potencialmente capaz para comulgar (en el sentido de recibir, no de obedecer) con otros lenguajes artísticos. La fotografía artística ha permitido la creación y la producción de variados artistas; desde aquellos que anexan en sus obras símbolos, imágenes, textos, etcétera y logran un nuevo relato, una nueva narrativa; pasando por aquellos que operan un discurso contra la industria del entretenimiento y de la imagen fotográfica producida, como Cindy Sherman, hasta artistas como el fotógrafo español Chema Madoz cuya obra, según Cristian Caujolle:

(...) está articulada por unos objetos engañosos que detrás de su apariencia habitual, la que reconocemos (un sobre, un guante, una cerilla, un bastón, una balanza, un lápiz, etcétera) porque nos es familiar, ocultan una extrañeza que produce una sensación nueva que impide considerar las fotografías como naturalezas muertas. (Informática aplicada a las Artes Visuales, 2011).

Este fotógrafo representa la idea de que no todo es lo que parece ser, denuncia que lo cotidiano y lo familiar oculta otros mundos de paradojas e ilusiones. Estas nuevas dimensiones trastocan la percepción de la realidad inmediata. Mediante la idea se supera al objeto y lo descontextualiza de manera irónica. Afirmando la idea de que la fotografía constituye una poderosa herramienta creativa a nivel artístico, artistas como el mencionado y otros con diferentes estilos, como Thomas Ruff, crean imágenes que van más allá de lo visible o lo que estamos predispuestos a observar por estar inmersos en esta cultura visual que amenaza con la pérdida de la capacidad de ver y de mirar. Esta creación fantasiosa, imaginativa, muchas veces está apuntalada desde la imagen procesada en el laboratorio digital que mediante sus recursos hacen que la fotografía cambie su sentido. Aquél carácter documental se distorsiona y adquiere una connotación distinta. Esto hace que se instalen nuevas formas de pensar, de crear, de decir, de hablar. Debido a que nos encontramos dentro de un mundo de imágenes digitales es de verdadera importancia que se siga ahondando acerca de su manejo y su producción, asimismo de su interpretación.

Artistas, fotógrafos actuales, como David La Chapelle, Gregory Crewdson, entre otros, hacen del lenguaje fotográfico una expresión artística que posicionan a la fotografía en una imagen artística.

La Chapelle entiende a la producción de sus fotografías como un proceso de colaboración, organizando su trabajo en escenografías y decorados para crear el evento. Esto hace que el artista le de su toque personal, su propia estética, imprimiendo su propia visión y dinámica.

Gregory Crewdson imprime en sus fotografías el elemento psicológico, trabajando con actores, siendo un proceso elaborado donde una etapa importante lo es la post-producción, trabajando las imágenes con photoshop, en una especie de collage de diferentes capturas de la misma imagen. Lo importante es la exploración de lo psicológico, en una forma teatral en un sentido cinematográfico, obteniéndose así una narrativa psicológica.

Basados en la reflexión hecha por Roland Barthes en "La retórica de la imagen", no podemos eludir la idea de que toda obra de arte es imagen que denota y connota algo; y por lo tanto es lenguaje y también una apertura de diversos caminos de interpretación. Desde ella misma se originan metalenguajes que le aportarán su significación y su fundamentación. (1988, p. 7 y ss).

> Lo que podríamos denominar como el catálogo del arte contemporáneo, en particular, ha multiplicado su complejidad y su densidad, ya no solamente por la hiperproducción visual sino por la acción de nuevas tecnologías, a la vez, que por la sensación extendida de confusión acerca de la validez, la calidad y hasta la identificación de la obra artística como tal. (Miranda, 2015, p. 39).

Anteriormente se podía argumentar que cuando la imagen provenía del arte, más allá de sus características físicas, de su técnica, era una Obra de Arte, con todo lo que ser obra de arte implica. Además de que era de la autoría de un artista y por las reflexiones estéticas que originaba, hacían de esta imagen algo muy peculiar y exclusivo. Por lo tanto, imagen y obra de arte -imagen artística- se conformaba por un discurso implícito, un mensaje, que se desdoblaba en los sentidos de ser obra de arte y de la connotación de aquél. Ese discurso daba a la obra de arte un contexto, la contextualizaba y le daba una densidad que se apartaba y a la vez se conjugaba con su condición de pintura, escultura, fotografía, etcéra. Ese discurso, propio de la obra, no se aislaba solo en su espacio-dimensión, sino que se involucraba con consideraciones tan abarcativas, como la visión del artista acerca del arte mismo, de la sociedad en que vivía y de la vida misma. También involucraba las consideraciones que especulaban con la idea de estética del artista, del movimiento, o momento histórico, al que éste pertenecía. La obra de arte, entonces, se instituía en una mirada singular, que se originaba, o se provocaba en un determinado tema y en determinada época, con un cierto lenguaje que le caracterizaba. Mirada singular que se empapaba de determinadas influencias filosóficas, científicas, sociológicas, tecnológicas, etcétera, que la posicionaban y la sustentaban. A su vez y siguiendo el pensamiento de Regis Debray (1994) articulaba otras miradas, otros lenguajes, en su época y más allá de ésta. La obra no sólo inducía a una dimensión temporal que iba más allá de su creación, de su datación histórica, sino que también ocasionaba interpretaciones, que se dilataban en el devenir del tiempo. Porque además la imagen artística cumplía y cumple, una función social.

Hoy día se suscita el hecho de que la obra de arte sea cuestionada en su ser, abandonando lo estrictamente visual y ofreciendo sus argumentaciones de orden conceptual intencionando, más bien, en la modificación e intervención de lo cotidiano, y esto debido a la circulación de las imágenes, la importancia de las visualidades y el impacto que provoca facilitado por la proliferación de los soportes tecnológicos y los medios, las diversas producciones artísticas, las diferentes técnicas, los lenguajes diversos, etcétera. En el supuesto desconcierto de esta cultura instantánea, del momento efímero, extremadamente visual, el arte se vuelve, otra vez, el protagonista que nos obliga a reflexionar, a discriminar, a reconocernos en lo más íntimo de nuestras intuiciones, sensaciones, ideas y nos exige volver a mirar. En este contexto actual la fotografía debe rescatar, al decir de Fontcuberta, todos los atributos del arte, por lo tanto debemos encararla desde la plenitud de su potencial creador. Las nociones de originalidad artística, autenticidad, autonomía y el valor de la obra de arte son cuestionables e instauran en la práctica del arte contemporáneo un escenario contradictorio y difuso en sus concepciones éticas. Por lo tanto son susceptibles de ser desestimadas, por un lado, la genialidad, la autoría, la creación, la perpetuidad y la singularidad de la obra de arte. Se debe abandonar aquella creencia romántica que funda al artista como aquel portador de un carácter especial que lo distingue del resto de los individuos y como aquel iluminado que habla un lenguaje y establece un mensaje particular, que dota a su obra de un aura cuasi divina donde su genialidad es la que otorga su valía.

Walter Benjamín (1989, p. 4) habla del "aura" de la obra y sostiene que es: "la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar, la cual es producida y administrada por las instituciones del mundo capitalista". El "aura" no se lo da la presencia física del autor que la produce, la obra la posee en sí misma, sin que dependa de la relación entre obra y autor. Es a través de la apropiación de los objetos, mediante la imagen o la reproducción, que se consigue eliminar el valor auratico de la obra. La obra posee entidad propia independizándose del autor -"la muerte del autor". Roland Barthes-, por medio de la interpretación que da de esta el espectador, lo que implica la necesidad de un nuevo público.

Aquello que llamaban "aura" "se pierde en la transformación de esa obra y su circulación por mecanismos masivos que superponen alusiones y modos del espectáculo, publicidad, y hasta manipulación propagandística" (Miranda, 2007 p. 7-8).

Debemos ser capaces de advertir que la mera circulación de imágenes no cumple con el rol capital que debe tener el artista en su cuestionamiento de la realidad. La circulación no garantiza la crítica.

Como sostiene Aurora Fernández Polanco en "Formas de mirar en el arte actual" (2004), citada por Miranda (2007).

> Vemos las palabras y hemos de descifrar las imágenes. Los lenguajes se invaden, se hibridan, se contaminan. El espectador de arte no tiene que visitar obligatoriamente la galería ni el museo. Comienzan a interrogarlo desde la calle y los medios. (p. 12).



Figura 45. Registro fotográfico etapa previa de la intervención urbana en el barrio Maroñas, Montevdeo, 2013. Elaboración propia.

Maroñas In, 2013


12
11
12


CARAS
FAW


ecolat


STUD
MI SUEÑO




7






2800






UFC


ACON
TR
MANO
TODO EL AÑO


REKORD 2.0
OAA 2824
URUGUAY






PHILIPS


El Trigal
NESCAFÉ











Figura 46. Registro fotográfico de la etapa de preparación de la instalación en los muros. Montevideo, 2013. Elaboración propia.

Registro fotográfico de la intervención urbana
Montevideo, 2013


Un
un Camino
Partido 92
Acto. Sabado
Plaza 1º de Mayo
años


Plaza






MAE 7329




Puerta
3
192 MANGA

Conclusiones

En las últimas décadas la cultura digital ha tenido un crecimiento que ha impactado y ha impuesto un nuevo paradigma en nuestra vida cotidiana. Fenómenos tales como la democratización de la web, la imposición de su uso como hábito natural, la saturación de la imagen, las multimedias, la realidad virtual y simulada, etcétera, se presentan como elementos imperativos en nuestra comunicación y en nuestro pensamiento. La era digital ha cambiado nuestra manera de ser en el mundo, ha cambiado al mundo. Las redes sociales han implantado la necesidad de establecer una especie de relato de nuestra vida privada. Publicamos en dónde estamos, qué comemos, cómo vestimos; todo es apto para su publicación en *Facebook, Twitter* o *Instagram* y siempre tenemos a disposición los filtros que nos ayudan a embellecer nuestra imagen y alterar la realidad. Ese contacto continuo con la proliferación de las imágenes es un constructor de conocimientos que nos obliga a cuestionarnos acerca de la producción y preguntarnos qué esperamos de ellas. La imagen está presente, es omnipresente, es sublime y es inestable. Experimentamos día a día, momento a momento, acontecimientos visuales soportados por medios tecnológicos que cada vez más se familiarizan con nosotros al punto tal de crearnos la necesidad constante de estar conectados y de comunicarnos a través de las imágenes. Esas imágenes se nos presentan fáciles de entender pero complejas de comprender, teniendo una llegada a nivel subconsciente y con mensajes subliminales y a las cuales consciente e inconscientemente nos enfrentamos, negociamos, y consumimos.

Los textos y los hipertextos han sido casi reemplazados por éstas lo que nos lleva a estar cada vez más determinados por las emociones, reforzando nuestro ego, poniéndonos en un rol reactivo, con una personalidad estandarizada y por ende adoptando una posición acrítica en un mundo de simulacros[1]. Este panorama actual nos reclama un rol activo, creador, con lo cual logremos un papel cuestionador, instruido e ilustrado en materia visual.

Una vez más y cada vez con más énfasis y urgencia se reclama al arte y a la fotografía, como tarea creativa la construcción de significados.

Las propuestas fotográficas realizadas durante años anteriores respondieron a la necesidad de dar una opción presentada como una creación útil, representativa, tangible, sin alteraciones ni manipulaciones y enmarcada en un relato significativo, al repertorio visual protagónico de la publicidad y el consumo, reafirmando la vida real ante la

1 Tal es la importancia de las emociones y del status de la hiperrealidad que se han inventado dispositivos que intentan establecer relaciones a distancia con sus características reales y físicas como poder mandar un beso a través de un dispositivo que se adhiere al celular y que cuenta con sensores que miden la presión y la temperatura para mandar un beso “real” al destinatario. Recuperado de http://www.ahoranoticias.cl/noticias/tecnologia/186682-amor-de-lejos-inventan-dispositivo-para-besar-a-tu-pareja-a-la-distancia.html

virtual pretensiosamente dominante, reivindicando ese rol proactivo del arte y de la fotografía. Instaurando una manera distinta de ver y de mirar. Una propuesta palpable, una narrativa ante una catarata de imágenes inconexas en un mundo autocomplaciente.

Mediante las fotografías de gran formato en blanco y negro se logró un impacto visual que colocó a las mismas en confrontación directa con las imágenes de diversas naturalezas en cuanto a tipo, color, formato, etcétera, conformadoras de nuestra habitualidad, las cuales nos bombardean de manera indefensa e irreflexiva provocando un ruido constante y una polución visual tanto en la ciudad como en todas las dimensiones de nuestras vidas. Las fotografías constituyeron un objeto y un marco alternativo en la actualidad visual y facultativo de una reflexión crítica, evidenciando la posibilidad de modificación del congestionamiento visual y de la saturación masiva e indiscriminada de las imágenes logrando un proceso interactivo entre el espectador y la imagen artística.

Las imágenes fotográficas en los proyectos de los años 2010 y 2013 (Narrativas Urbanas y Maroñas In) constituyeron narrativas que reivindicaron el territorio de la representación de la realidad enmarcada en una territorialización actual del campo visual donde lo único permanente es la necesidad y la instantaneidad del consumoy a su vez fueron recursos para reflexionar, pensar y educar la mirada. Varias de las imágenes artísticas logradas en el proyecto del año 2011 (Narrativas Urbanas y CMDF en Fotograma 2011) reafirman el carácter de la temporalidad de la imagen contribuyendo a construir socialmente las prácticas de ver, como lo sostiene Raimundo Martins.

Este es el tiempo donde los nuevos medios son la gran idea y se nos presentan como la gran posibilidad de comunicación. Es la gran revolución digital que no es televisada sino que tiene la peculiaridad de implantarse casi invisible, imperceptible pero altamente eficaz ya que está en nosotros y nos ha cambiado. Es el tiempo de la visual por encima de la visibilidad. Hoy todos somos fotógrafos y reporteros visuales. Somos proveedores, usuarios y somos usados. Hay una multiplicidad de roles en un mismo sujeto. Todas las personas con acceso a la tecnología arrogamos el derecho de la producción de contenidos y de su publicación, y a su vez de la opinión acerca de esas producciones. Enriqueciendo el narcisismo y la vanidad. Somos observadores indirectos de la realidad observada, la cual puede ser potencialmente alterada y manipulada, así como alteramos y manipulamos las imágenes por computadoras, siendo la base para cambios personales y sociales esenciales.

La fotografía ha pasado a ser un paso previo a la creación de la imagen última, como un esquema que nos sirve de investigación para crear esa imagen que se obtendrá en la etapa de post producción. Lo verídico y lo espontáneo, valores adjudicados a la fotografía documental -que tal vez nunca los tuvo- han sido sustituidos por el proceso y la manipulación. Las imágenes están aquí, ahí, allá, en todas partes. Son interrogantes y depende de nuestra capacidad crítica y reflexiva poder ver esas preguntas y hacernos responsables de sus respuestas.

Referencias

Alonso, S. (2007). *El Territorio, el individuo, y su Relación con la Imagen. (The Golden Coast).* Proyecto Csic. En Fernando Miranda y Gonzalo Vicci (Comps). *Cultura Visual: Educación y Construcción de Identidad.* Montevideo, Uruguay. Editorial Universidad de la República. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación.* Murcia, España: Editorial Cendeac.

Baliño, N. (2004). *El Arte habitado. Una perspectiva existencial de los procesos de subjetivación en Arte.* En Arianna Fasanello (comp.). Cultura Visual, Investigación y Educación Artística. Montevideo, Uruguay: Editorial Universidad de la República. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Barthes, R (1988). La Retórica de la Imagen. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B5YhOXzrGIhIcG5QUmVQRDlfbGM/edit

Baudrillard, J. (2012). *Cultura y Simulacro. Barcelona, España*: Editorial Kairós.

Bauman, Z (2000). Modernidad Líquida. Recuperado de https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidad-liquida.pdf

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen. La enseñanza del Arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales.* Juan Martín Prada. Kats, 2007

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Taurus.

Brea, J.L. (1991). *Las Auras Frías* (1991). Barcelona, España: Anagrama.

Centro de Adicciones de Barcelona (s.f.). El Síndrome Selfie: de la Moda al Narcisismo. Recuperado de http://www.centroadiccionesbarcelona.com/el-sindrome-selfie-de-la-moda-al-narcisismo/

Da Roca, M (24 de febrero de 2011). La Hipertextualidad. Multimediática. Recuperado de http://multimediatica.blogspot.com.uy/2011/02/la-hipertextualidad.html)

Debray, R (1994). Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la mirada en Occidente. Recuperado de https://monoskop.org/images/d/d4/Debray_Regis_Vida_y_Muerte_de_la_Imagen.pdf

Derakhshan, H (29 de diciembre de 2016). Las redes sociales se han vuelto una mala versión de la tele que nos impide pensar. PlayGround. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/sociales-vuelto-version-impide-pensar_0_1892210797.html

Duncum, P. (2015). *¿Por Qué la Educación Artística Necesita Cambiar y Qué Podemos Hacer?.* En Raimundo Martins, Fernando Miranda, Marilda Oliveira de Oliveira, Itene Tourinho y Gonzálo Vicci (Orgs). *Colección: Educación de la Cultura Visual. Tomo I.* Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Centro Universitario de Paysandú, Universidad Federal de Santa María, Universidad Federal de Goias.

Fontcuberta, J (2010). *La Cámara de Pandora. La Fotografía después de la Fotografía.* Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili

Golfodemar (2011). Callejeros Montevideanos: Narrativas Urbanas. Recuperado de http://golfodemar.blogspot.com.uy/2011/09/callejeros-montevideanos-narrativas.html

Hernández,F.(2005).Recuperadodehttps://www.researchgate.net/profile/Fernando_Hernandez6/publication/228347113_De_que_hablamos_cuando_hablamos_de_Cultura_Visual/links/0f317537481bf58eb7000000/De-que-hablamos-cuando-hablamos-de-Cultura-Visual.pdf

Informática Aplicada a las Artes Visuales (8 de abril de 2011). No todo es lo que parece. Informática Aplicada a las Artes Visuales. Recuperado de http://informatica-aplicada-av.blogspot.com.uy/2011/04/no-todo-es-lo-que-parece.html

Joly, M. (2009). *Introducción al Análisis de la imagen.* Buenos Aires, Argentina: Editorial La Marca Editora.

Ley Orgánica de la Universidad de la República. Ley 12.549, 1958. Recuperado de https://www.fing.edu.uy/sites/default/files/2011/3196/leyorganicaudelar.pdf

Manccini, P., agosto de 2006. El Portal Educativo del Estado Argentino. Recuperado de http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/reinaldo-laddaga-sobre-la-reor.php

Martins, R. y Tourinho, I. (2015). *Circunstancias e Injerencias de la Cultura Visual*. En Martins, Raimundo; Miranda, Fernando; Oliveira de Oliveira, Marilda; Tourinho, Irene; Vicci, Gonzalo (orgs). *Colección: Educación de la Cultura Visual. Tomo 1*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Miranda, F. (2007). *Cultura Visual y Educación: Imágenes y públicos*. En Fernando Miranda y Gonzalo Vicci (Comps). Cultura visual: educación y construcción de identidad. Montevideo, Uruguay. Editorial Universidad de la República. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Miranda, F. (2015). *Posproducción Educativa: La posibilidad de las imágenes*. En Raimundo Martins, Fernando Miranda, Marilda Oliveira de Oliveira, Irene Touribho, Gonzalo Vicci (Orgs). *Colección: Educación de la Cultura Visual. Tomo 1. Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos*. Montevideo, Uruguay: Editorial: Universidad de la República.

Miranda, F. (2014). *Pedagogía, imágenes visuales y lugares educativos*. En Arianna Fasanello (comp.). Cultura Visual, Investigación y Educación Artística. Montevideo, Uruguay. Editorial: Universidad de la República. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Miranda, F.; Oreggioni, L. y Percovich, M. (2016). *Prácticas Colectivas en Áreas Creativas y Proyectuales: Más Allá de lo Disciplinar*. En Miranda, Fernando; Oreggioni, Luis; Percovich, Mariana. *Prácticas de Intervención Interdisciplinaria en el Espacio Urbano: Fragmentos, Espacios Invisibles y Cuerpos Contemporáneos*. Universidad de la República, Comisión Sectorial de Enseñanza, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Mirzoeff, N. (2003). Una Introducción a la Cultura Visual. Recuperado de https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/11/4c-mirzoeff-n-una-introduccic3b3n-a-la-cultura-visual-primera-parte.pdf

Mollo, CC. (2014). Trends. Grif-iti. Lo nuevo en Arte Urbanos Fotos. Recuperado de http://www.aztecatrends.com/notas/actualidad/179362/gifiti-lo-nuevo-en-arte-urbano-fotos

Oliveira de Oliveira, M. (2007). *Território e deslocamento na obra de Guillermo Gómez-Peña*. En Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. V.5, n.1. Goiania-GO: Universidad Federal de Goiás, Facultad de Artes Visuales.

Perdomo, K.(2012). Callejeros Montevideanos: Narrativas Urbanas (mensaje en un blog) recuperado de http://golfodemar.blogspot.com.uy/2011/09/callejeros-montevideanos-narrativas.html).

Prada, J. M. (2005). *La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales*. En José Luis Brea (Ed.). Estudios Visuales, La Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización. Madrid, España: Editorial Akal.

Reglamento de Plan de Estudios Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes", Udelar. Recuperado de http://www.enba.edu.uy/pdf/licfot.pdf

Riaño, P. (27 de setiembre de 2016).'Selfie' o la vanidad de los pobres. El Español. Recuperado de http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160927/158734774_0.html

Ritchin, F. (2010). Después de la Fotografía. Recuperado de file:///G:/Despues_de_la_fotografia_-_Fred_Ritchin_.pdf.pdf

Vicci, G. (2010) Cultura Visual y Espacio Público. Construcción de Repertorios Visuales en la Ciudad de Montevideo. Recuperado de https://montevideovisual.wordpress.com/tres-cruces/. Recuperado de: https://montevideovisual.files.wordpress.com/2009/11/ponencia-seminario-cultura-visual-goias-2010.pdf

Villarreal, R. (1 de junio de 2014). Hoy Todos Somos Fotógrafos, Pero con Una Cultura Visual Escasa": Pedro Meyer. Magis. Recuperado de http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer

Índice